

Corporeal Identity.

Die Medialisierung des Körperbildes in
der Kunst um 1970.

Identitätsfragen und deren Reflexion
mittels verfremdeter Körperbilder.

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der
Philosophie
im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Barbara Wagner
aus Mannheim

2003

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Februar 2004

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
I. Einführung	6
1. Der Körper als Medium	9
2. Technische Bildmedien	11
II. Identitätsfragen – Ver-Kleidungsformen – (Selbst)darstellungen Das Körperbild als gesellschaftliches und künstlerisches Problem	16
1. Identitätsfragen	16
1.1 Anzeichen von Identitätskrisen	17
1.2 Reflexion von Identitätsfragen in der Kunst um 1970	20
2. Ver-Kleidung	22
2.1 Konstanz und Wandel des Körperbildes	23
2.2 Wandlungsarten	24
2.3 Aspekte des Ver-Kleidens	26
2.4 Medium und Distanzbildung	27
2.4.1. Masken	27
2.4.2. Perücken	29
2.4.3. Accessoires	30
2.4.4. Andere Manipulationen des Körperbildes	31
3. (Selbst)Darstellung in Differenz zum Selbstporträt	33
3.1 Selbstbildnisse und Selbstporträts	34
3.1.1 Repräsentation	34
3.1.2 Introspektion	37
3.1.3 Dokumentation	39
3.2 (Selbst)Darstellungen	42
3.2.1 Der Stellenwert des Körpers im Kunstwerk	42
3.2.2 Der Stellenwert der Identifizierung im Körperbild	44
3.2.3 Der Stellenwert der Identität in der (Selbst)Darstellung	46

III. Die Darstellung von Fragen nach Identität und Individualität mittels verfremdeter Körperbilder	48
1. Das Stereotyp	50
1.1 Cindy Sherman	
1.1.1 <i>Bus Riders</i> als Stereotype	52
1.1.2 Fotografie und soziale Konstruktion	55
1.2 Anselm Kiefer	
1.2.1 <i>Besetzungen</i> und assoziierte Erinnerungen	58
1.2.2 Fotografie und unterstellte Authentizität	60
1.3 Ria Pacqué	
1.3.1 <i>Madame</i> und das Verschwinden der Individualität	64
1.3.2 Fotografie und individuelle Erinnerung	66
2. Die Nachahmung eines Idols	68
2.1 Salvo	
2.1.1 <i>vera ikon</i> heute?	71
2.1.2 manipulierte Selbstinszenierung	74
2.2 Albrecht Dürer	
2.2.1 Selbstbildnis und Bildnis als Imagination	77
2.2.2 idealisierte Selbstdarstellung	80
2.3 Rosemarie Trockel	
2.3.1 <i>vera vita</i>	82
2.3.2 typisierte (Selbst)Darstellung	86
3. Das <i>Alter Ego</i>	89
3.1 Die künstlerische und psychologische Herausforderung bei Phänomenen des verdoppelten Körperbildes	89
3.2 Das <i>Alter Ego</i> als sozio-psychologisches Rollenspiel	92
3.3 Lynn Herschmann alias <i>Roberta Breitmore</i> : ein Selbstversuch	95
3.3.1 Über <i>Roberta Breitmore</i>	95
3.3.2 Der geteilte Körper als Maskenträger	99
3.3.3 Beweise für die Existenz eines Phantoms	101
4. Die Geschlechterproblematik	105
4.1 Frau als Frau	106
4.1.1 Joan Jonas	
4.1.1.1 De-/Konstruktion eines Klischees	107
4.1.1.2 Wahrnehmung der Distanz	110
4.1.2 Ulrike Rosenbach	
4.1.2.1 Mythen der Weiblichkeit	113
4.1.2.2 Maskerade und mediale Annäherung	116

4.2 Mann als Mann	120
4.2.1 Paul McCarthy	
4.2.1.1 Maskulinität als Klischee	121
4.2.1.2 Performanz als Selbstbestätigung	124
4.2.2 Vito Acconci	
4.2.2.1 Ent-Tabuisierung der sexualisierten Männlichkeit	127
4.2.2.2 Maskerade und Entlarvung der Konventionen	130
4.3 Frau als Mann	132
4.3.1 Claude Cahun	
4.3.1.1 Körperbild und Neigung	133
4.3.1.2 Fotografie als Inszenierung	137
4.3.2 Lynda Benglis	
4.3.2.1 Körperbild und Macht	139
4.3.2.2 Fotografie und Öffentlichkeit	143
4.4 Mann als Frau	146
4.4.1 Marcel Duchamp	
4.4.1.1 Körperbild und Double	147
4.4.1.2 Fotografie und die anwesende Unsichtbare	151
4.4.2 Vito Acconci	
4.4.2.1 Körperbild und Wandel	153
4.4.2.2 Film und die anwesende Verdeckte	156
4.5 Androgynie	157
4.5.1 Urs Lüthi	
4.5.1.1 Grenzverwischungen	160
4.5.1.2 Erscheinung als Mythos im Spiegel	162
4.5.2 Katharina Sieverding	
4.5.2.1 Neutralität der Geschlechtsidentität	165
4.5.2.2 Montage als Maske	167
4.5.3 Jürgen Klauke	
4.5.3.1 Zweigeschlechtlichkeit als Maskerade	170
4.5.3.2 Maske und das Bild zwischen den Bildern	173
IV. Zusammenfassung	175
V. Literaturverzeichnis	179
VI. Abbildungsverzeichnis	197

Vorwort

Die hier vorliegende Publikation ist eine leicht überarbeitete und aktualisierte Version der Dissertation, die im August 2003 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main zur Prüfung eingereicht wurde. Die Überarbeitung war notwendig, da neuere Publikationen einzelne Teilbereiche des Themas diskutieren und ich diese berücksichtigen wollte. Dies zeigte mir in der Nachbearbeitung, dass die Beschäftigung mit Körperbildern und insbesondere jenen von Selbstdarstellungen im gewählten Zeitraum auch heute – oder vielleicht gerade heute – notwendig scheint. Dies wiederum ermutigte mich zu einer Überarbeitung.

Zur besseren Orientierung innerhalb des digitalen Dokuments beginnt bereits mit dem Titelblatt die Zählung der Seiten.

Eine Arbeit von solchem Umfang entsteht nicht ganz alleine. Deshalb möchte ich mich bei allen herzlich bedanken, die auf unterschiedlichste Art und Weise ihren Beitrag zum Abschluss dieses Projekts geleistet haben:

Allen voran gilt meinem Betreuer Prof. Dr. Thomas Kirchner mein besonderer Dank für die bereitwillige Annahme meines Themas. Seine Bereitschaft zu Gesprächen und die konstruktiven Hilfestellungen erleichterten die Bewältigung der zahlreichen Beispiele künstlerischer Reflexionen von Identitätsfragen.

Gute Ratschläge erteilte mir auch mein Zweitgutachter PD Dr. habil. Christoph Zuschlag, wofür ich mich ganz herzlich bedanken möchte.

Meine beiden Korrekturleser, Christine Breitschopf und Hans Rudolf Bossart, die mit ihrer offenen und konstruktiven Kritik der Arbeit mit „auf die Beine“ geholfen haben, danke ich ebenfalls sehr herzlich.

Zahlreiche Gespräche, Aufmunterungen zum Durchhalten und viele Anregungen verdanke ich so Vielen, dass ich befürchte, nicht alle nennen zu können: Andrea, Bea, Bettina, Carmen, Carsten, Christian, Doro, Karen, Otto, Sabine, Wencke.

Dank Stefanie fand ich in der Phase der Überarbeitung die Ruhe und Motivation, dieses Projekt zu einem Abschluss zu bringen.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Vater, der mein Studium und die Promotion in großzügiger Weise unterstützt hat und mir auch den notwendigen Rückhalt bot. Ihm und meiner Mutter in memoria ist diese Arbeit gewidmet.

Barbara Wagner, im November 2005

I. Einführung

Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages.

Diese beiden Sätze schreibt Claude Cahun 1929/30 um eine Collage herum, die aus 11 verfremdeten und zu einem zweiköpfigen Turm angeordneten Fragmenten ihres Gesichts besteht (Abb. 1). Sie gibt in dieser Inschrift zu bedenken, dass die Maskerade oder Verfremdung nicht ausschließlich mit dem offensichtlichen Aufsetzen eines Fremdkörpers gleichzusetzen ist. Die Maske, hinter der sich eine Identität verbergen kann, schließt die Kunst des Sich-Verstellens mit ein. Wer glaubt, sein Gegenüber *ent-*larvt zu haben, kann nicht sicher sein, ob das, was er als das „wahre“ Gesicht zu erkennen meint, nicht nur eine weitere Maske ist. Jeder Mensch beherrscht mehr oder weniger überzeugend die Fähigkeit, sich in seinem Verhalten bestimmten Situationen anzupassen und etwas darzustellen, was vielleicht mit seiner Persönlichkeit – wie er sie auffasst – nicht unbedingt übereinstimmen muss.

Claude Cahun spielt in dieser Aussage auf ein Phänomen an, das erst 30 Jahre später von dem amerikanischen Soziologen Erving Goffmann aufgegriffen wird. Unter dem Titel *The presentation of self in everyday life* beschäftigte er sich 1959 mit der Maskerade ohne Verwendung des materiellen Gegenstandes Maske. In der deutschen Übersetzung nähert sich der Titel der Aussage Claude Chahuns an: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*.¹ Die Unsicherheit, worin die Identität einer Person besteht und wodurch sie sichtbar wird, verarbeiten Künstler² meist in Selbstbildnissen, die Einblicke in die intimsten Auseinandersetzungen mit dem Selbst gewähren. Daneben gibt es weitere Möglichkeiten, sich der Problematik um die persönliche Identität auf einer anderen Ebene zu nähern.

Mit Hilfe von Verfremdungen des äußeren Erscheinungsbildes und dem gezielten Einsatz von technischen Bildmedien gelingt die Inszenierung von Identitäten und Identitätsfragen, die zwar vom Künstler selbst verkörpert werden, aber dennoch nicht an seine Individualität gebunden sind. Denn diese Individualität wird nicht länger als eine unteilbare Einheit gedacht.³ Das Körperbild fungiert als Spiegel, in welchem sich Krisen und Fragen der Zeit reflektieren. Die Abstraktion der Identität des Darstellers tritt gegen Ende

¹ Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 1996, 5. Aufl., EV: *The presentation of self in everyday life*, New York 1959

² Sofern die geschlechtsspezifischen Bezeichnungen nicht weiter differenziert werden, schließen sie stets beide Geschlechter ein.

³ Matthias Mühling: *Selbst, inszeniert*, in: *gegenwärtig. Selbst, inszeniert*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 28.11. 2004 – 27.2. 2005, hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburg 2004, S. 9.

der 1960er Jahre mit der so genannten Aktionskunst auf. Künstler ziehen sich nicht länger in ihre Ateliers zurück, sondern betreten den öffentlichen Raum, inszenieren ihre eigene körperliche Erscheinung vor Publikum oder vor Video-/Fotokameras und verknüpfen die bis dahin als nicht miteinander vereinbar erachteten Gegensätze *Kunst* und *Leben*.

Erst in jüngster Zeit findet eine kunstwissenschaftliche Untersuchung Zugang zu diesem Phänomen. Ausstellungen greifen in letzter Zeit immer wieder die Frage nach der Identität auf, übergehen jedoch den Versuch, eine Kategorisierung vorzunehmen.⁴ Aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten Martina Weinhart⁵ und Anja Osswald⁶ die Darstellung des künstlerischen Subjekts. Während Weinhart den Schwerpunkt der Betrachtung auf die Folgen des Poststrukturalismus und des Dekonstruktivismus auf die Repräsentation des Subjekts in Malerei und Fotografie legt und deshalb einen zeitlichen Rahmen in die 1980er Jahre verlegt, untersucht Osswald Selbstinszenierungen in Videofilmen unter dem Aspekt eines neuen Bezugsverhältnisses zwischen Kunstwerk, Künstler und Betrachter nach der These von Roland Barthes Essay *Tod des Autors* aus dem Jahr 1967⁷. Beide Autorinnen konzentrieren sich weiterhin auf die Frage nach der Identität des Künstlers im Werk, berücksichtigen indes nicht die Vielzahl an Inszenierungen, bei welchen die Verfremdung bzw. die Maskerade einen wesentlichen Beitrag zur Differenzierung zwischen darstellendem Künstler und dargestelltem Gegenstand der Betrachtung bietet. Gerade in dieser Differenz wird Barthes' These vom Tod des Autors als künstlerisches Subjekt eingelöst. Indem Künstler dazu übergehen, ihre Identität aus der Bildanalyse auszuschließen, weil sie diese hinter einer Maskerade verschwinden lassen, treten sie auf die Betrachterseite über. Betrachter und Darsteller sind gleichermaßen *im* Bild der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Identitätsfrage.

Der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Darstellungsformen in der Kunst geht eine Annäherung an die zentralen Begriffe *Identitätsfragen*, *Ver-Kleidung* und

⁴ Vgl. gegenwärtig: Selbst, inszeniert, Hamburger Kunsthalle, 28.11. 2004 – 27.2. 2005, hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburg 2004; Double Life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst, Ausstellungskatalog Generali Foundation Wien, 11.5. – 12.. 2001, hg. v. Sabine Breitwieser, Köln 2001; Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19.2. – 18.6. 2000, hg. v. Armin Zweite/Doris Krystof/Reinhard Spieler, Köln 2000; Missing Link. Menschen-Bilder in der Fotografie, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, 3.9. – 7.11. 1999, hg. v. Christoph Doswald, Zürich 1999.

⁵ Martina Weinhart: Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004.

⁶ Anja Osswald: Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 (= Diss. FU Berlin 2003), Berlin 2003.

⁷ Roland Barthes: Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185-193 [EV: in englischer Übersetzung in: Aspen Magazine 5/6 (1967)]

(Selbst)Darstellung voraus. Aus dieser Vielfalt an Darstellungsmöglichkeiten in Maskeraden lassen sich vier verschiedene Kategorien bilden. Kriterium für die jeweiligen Gruppierungen ist der Charakter der reflektierten Identität.

Während das Stereotyp noch weitgehende Gestaltungsfreiheit in der Annahme einer *diffusen*, verfremdeten Erscheinung bietet, wendet sich die Nachahmung eines Idols dem Kopieren, Imitieren oder vielleicht auch dem Persiflieren eines *konkreten* Vorbildes zu. Die permanente Präsenz von teilweise idealisierten und manipulierten Körperbildern in den Massenmedien trägt zu dieser Tendenz der Selbstanalyse und letztlich der Angleichung in der äußeren Erscheinung bei. Eine ganz andere Position nimmt die Stellung eines Subjekts zu einer von ihm selbst kreierten, *fiktiven* Identität ein. In diesem Fall wird nicht nur die Erscheinung, sondern zusätzlich das Charakterbild künstlich geschaffen. Für den Selbstdarsteller bedeutet dies eine teilweise Spaltung seiner eigenen Identität. Der Aspekt der *Geschlechterproblematik* nimmt eine Sonderstellung ein. Für diese vierte Kategorie der Selbstdarstellungen bedarf es einer weiteren Untergliederung. Drei Untergruppierungen beschäftigen sich zum einen mit geschlechtsimmanenten Problematiken, des Weiteren mit der Berücksichtigung des so genannten *Cross-Dressings* und nicht zuletzt mit der Darstellung der Androgynität. Weithin bestehende Vorurteile gegenüber der Identifikation und Präsentation von Sexualität und Geschlechtsidentität beweisen, dass diese Problematik in der Öffentlichkeit noch immer tabuisiert wird.

Für jede Darstellungsform lassen sich mehrere unterschiedliche künstlerische Positionen nachweisen, deren Reflexionen individuellen Konzeptionen folgen. Obschon der Schwerpunkt der Betrachtung im Zeitraum um 1970 liegt, scheint es unumgänglich, den Blick in die Vergangenheit und auch in die Kunst Gegenwart werfen. Dies zeigt zum einen, dass schon früh die Suche nach der Darstellbarkeit von Identität Thema bildnerischen Gestaltens ist. Zum anderen hat diese Auseinandersetzung mit dem Selbst und dem Körperbild nichts an Aktualität verloren.

Die klassische Porträtmalerei findet in diesem Zusammenhang keine Berücksichtigung, weil bei der Herstellung eines Gemäldes eine Einheit zwischen darstellendem Subjekt und dargestelltem Objekt zu vermuten ist, auch wenn das Beispiel Rembrandts zeigt, dass mittels Verkleidung die Überwindung der symbiotischen Beziehung möglich scheint. Das Resultat des gemalten Selbstporträts ist durch die notwendige Beobachtung des eignen Körperbildes und Ausdrucks im Spiegelbild zu sehr subjektiv gewichtet, um eine Distanzbildung noch glaubhaft vertreten zu können. Performances, Fotografien, Video-

filme und neuerdings auch Kunstwerke, die im Internet präsentiert werden, bestimmen seit den späten 1960er Jahren die Kunst und vermitteln darin ein distanzierteres Bild vom darstellenden Subjekt.

Auf eine unmittelbare Befragung noch lebender Künstler wurde verzichtet, da der zeitliche Abstand zwischen der Ausführung der Aktionen und der hier vorliegenden Auseinandersetzung zu groß ist, um eine unverfälschte Bestätigung der These zu erlangen. In erster Linie dienen deshalb die Werke selbst als Gegenstand der Erörterung.

1. Der Körper als Medium

Während die Reflexion von Identitätsfragen in Soziologie, Psychologie, Psychoanalyse und Philosophie den Körper zunächst in seiner Existenz und Funktionalität betrachtet, fasst die Kunst eben diesen als Bildträger auf. Mit Hilfe von Körperbildern entstehen Kunstwerke, die sich nur bedingt von der Materialität des Körpers unterscheiden lassen, weil dieser als Medium und als Gegenstand während der Aktion zwangsläufig präsent ist. Hier setzt in den 1960er Jahren eine Auseinandersetzung ein, die den generellen Umgang mit dem Körper und den von ihm generierten Bildern zu klären versucht.⁸ Dies hängt zum einen mit dem kritischen Blick auf die Massenmedien zusammen, die zunehmend eine gewichtigere Rolle in der Freizeit- und Lebensgestaltung spielen. Ihr manipulierender Charakter wird gerade von der ersten Nachkriegsgeneration besonders argwöhnisch thematisiert.⁹

Zum anderen tritt parallel zur Entwicklung konzeptueller Kunst in dieser Zeit, deren erklärtes Ziel vorrangig darin besteht, der Konzeption einen höheren Stellenwert einzuräumen als dem tatsächlich hergestellten Kunstwerk, der Körper des Menschen als von der Persönlichkeit losgelöster Bilderzeuger auf. Er ist nicht nur Gegenstand der abbildenden Kunst im Sinne des Porträts oder der figurativen Malerei, sondern agiert in Performances. Diese Bilder lösen sich aus dem üblichen Kunstbegriff, indem sie ephemere sind. Die zeitgenössische Diskussion über die Dematerialisierung der Kunst lässt sich von der konzeptuellen Kunst auch auf die Aktionskunst und Performance übertragen. So stellen Lucy

⁸ Vgl. Thomas Dreher: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia (= Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien, hg. v. Michael Backes/Thomas Dreher/Georg Jäger/Oliver Jahraus, Bd. 3), München 2001, S. 395-399.

⁹ Vgl. Hans Magnus Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Kursbuch 20 (1970), S. 159-186 und die Replik von Jean Baudrillard: Requiem für die Medien, in: Koolhaas: Der Aufstand der Zeichen, übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin 1978, S. 83-118.

R. Lippard und John Chandler in ihren 1968 erschienenen Essay *The Dematerialization of Art* fest, dass konzeptuelle Kunstwerke eher als Medium und weniger als Ergebnisse oder „art-as-art“ aufzufassen sind:¹⁰ „The medium need not to be the message, and some ultra-conceptual art seems to declare that the messages conventional art media are no longer adequate as media to be messages in themselves.“¹¹

Meist setzen Künstler in Performances ihren eigenen Körper ein. Dies liegt nicht nur daran, dass Konzeption und Ausführung der Aktion in gleicher Hand bleiben oder etwa Kosten für die Bezahlung von Modellen gespart werden können. Vielmehr gelingt die Veranschaulichung der thematisierten Identitätsproblematiken dann besonders glaubhaft, wenn der Künstler gleichzeitig als Darsteller auftritt. Er kann ein eigenes Selbstkonzept entwerfen und daran beispielsweise die gesellschaftlichen Entwicklungen spiegeln. Für die Phase der späten 1960er Jahre bedeutet dies, den „alles und jeden umarmenden ‚Laß-es-raus‘-Ethos der Gegenkultur“¹² kritisch zu beleuchten. An der Schwelle zur „postmodernen Konstruktion der Persönlichkeit“¹³ kulminieren Ereignisse aus Politik, Gesellschaft, Wissenschaft und Kultur zu sich gegenseitig beeinflussenden Phänomenen mit weitreichender Wirkung auf die bildende Kunst.

Als gezielte Abkehr vom Versuch, den Künstler mit dem Kunstwerk gleichzusetzen¹⁴, verhelfen Verfremdungen im Rahmen der (Selbst-)Inszenierungen zu einer notwendigen Distanz. Die Rezeption des Werkes – so die These Barthes’ – lässt deshalb keine unmittelbaren Rückschlüsse auf den Autoren zu. Seine Inszenierung läuft nicht in einer Objektivierung durch den Einbezug seiner Persönlichkeit zusammen. Stattdessen verlagert sich die Analyse der Inszenierung auf eine Vielheit von Rezipienten und deren persönlicher Hintergrund. Eine unmittelbare Entsprechung zwischen Gesehenem und Gemeintem als eine direkte Zuschreibung auf den Künstler ist nicht mehr gegeben. Eine subjektivere Sicht auf das Dargestellte ist in der Vielfalt an individuellen Erfahrungshorizonten möglich.

¹⁰ Lucy R. Lippard/John Chandler: *The Dematerialization of Art*, in: *Art International*, Vol. 12, Bd. 2 (February 1968), S. 32.

¹¹ ebd., S. 32.

¹² Jeffrey Deitch, in: *Post Human*, Ausstellungskatalog FAE Musée d’Art Contemporain Pully/Lausanne, 14.6. – 13.9.1992, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporaneo Rivoli (Torino), 1.10. – 22.11.1992, Deste Foundation for Contemporary Art Athens, 10.12.1992 – 14.2.1993, Deichtorhallen Hamburg, 12.3. – 9.5.1993, hg. v. Jeffrey Deitch, Pully/Lausanne 1992, S. 31.

¹³ ebd., S. 31.

¹⁴ Roland Barthes umschreibt dieses Phänomen auf dem Gebiet der Literatur. Die Übertragung der Gleichsetzung auf Performances ist jedoch nahe liegend. Vgl. seinen Essay *Der Tod des Autors*.

Am Körperbild des Künstlers kann ein verfremdetes Bild erzeugt werden, das durch die Inszenierung vor der Kamera als eigenständiges Werk konzipiert ist. Nicht immer setzt dies eine vollständige und eindeutige Maskerade voraus, weshalb die Umschreibung *Verkleidung* für diesen Aspekt eher zutrifft, da sie sich auf die Verfremdung bezieht und dabei das Unauffällige der veränderten Erscheinung mit einschließt. Denn auch nur geringfügige Manipulationen am Körperbild des Darstellers verhelfen zu einer Distanz zwischen den beiden Identitäten – derjenigen des Akteurs und der in der Aktion gemeinten Identität. Mit dem Einsatz des Körperbildes des Künstlers, das für die Dauer der Aktion verhüllt oder verwandelt wird, fließt auch die Frage nach der Beschaffenheit von Körperbildern und den daran präsentierten Identitäten mit ein. Die eingebrachten Selbstkonzepte beziehen sich weniger auf die Person des Darstellers als vielmehr auf die zu beobachtenden Phänomene innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft. Eine solche Reflexion auf überpersoneller Ebene scheint notwendig in einer Zeit, die von zunehmender Kommunikationsunfähigkeit gekennzeichnet ist. Das Selbstbildnis – wie es sich auch immer gestalten mag – wird „zum expliziten Sinnbild einer Ausbildung von Identität über eine Kommunikation mit der Umgebung, über eine Auseinandersetzung mit der Umwelt“.¹⁵ Der Körper wird zum Trägermedium von Bildern, die an ihm entstehen. Er wird medialisiert und steht damit im Bezugsverhältnis zwischen Bild und Bildapparat.¹⁶

2. Technische Bildmedien

Wenn einmalige oder in der Regel nicht in gleicher Form wiederholbare Aktionen das Körperbild als lebendige und flüchtige Erscheinung einer künstlerischen Reflexion präsentieren, ergibt sich zu einem das Problem des Mediums „Körper“: Er ist identisch mit dem äußeren Erscheinungsbild des Künstlers und repräsentiert gleichzeitig die dem „Werk“ zu Grunde liegende Idee. Die Frage nach der Authentizität des Körpers und des an ihm entstandenen Bildes geht fließend über in die im Allgemeinen unterstellte, aber letztlich nicht einlösbare, Wahrhaftigkeit der dokumentierenden Bildmedien Fotografie und (Video)Film. Welches Bild tritt jeweils in den Vordergrund und vermittelt die Konzeption? Wie wahrhaftig kann dieses Bild der Aktion sein, wenn die (verborgene) Identität des Bildträgers stets mit zu berücksichtigen ist? Welche Aufgabe stellt sich hier dem Betrachter oder anderen Teilnehmern einer Aktion? Unter Berücksichtigung dieser Fragestellung

¹⁵ Werner Lippert: Das Selbstporträt als Bildtypus, in: Kunstforum International, Bd. 14 (Juli-September 1975), S. 105.

¹⁶ Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2002, S. 20.

gen entstehen Selbstinszenierungen in verschiedenen Formen, die sich mit der vermeintlichen Wirklichkeit von Körperbildern zu Beginn des Zeitalters der „neuen Medien“ auseinandersetzen. Die Sensibilisierung der Wahrnehmung als unabdingbare Reaktion auf die neuartige Bilderflut, die der technische Fortschritt bei der Entwicklung von Foto-, Film- und Videokameras auslöste, war eine Möglichkeit, die Verschiebung der Realitätsebenen zu veranschaulichen. Mit den Mitteln der Massenmedien konnte ganz im Sinne Baudrillards Ausführungen über die neuen Kommunikationsmechanismen subversive Strategien oder symbolische Aktionen¹⁷ von Seiten der Künstler ein Gegenentwurf zur Populärkultur in den Diskurs eingebracht werden.

Einige Beispiele künstlerischer Arbeiten, die zeitnah die Wirklichkeit von Körperbildern und deren Rezeptionsmöglichkeiten durch die verwendeten neuen Medien untersuchen, können einen Einblick in die Problematik bieten.

Unmittelbar am Körper und unter Zuhilfenahme verfremdender Kleidungsstücke und Accessoires stellt Cindy Sherman unter Ausschluss der Öffentlichkeit Bilder her. In den als *Untitled Filmstills* (Abb. 2) bezeichneten Fotografien suggeriert sie, Ausschnitte aus einem größeren Kontext auszuwählen. Mit scheinbaren Momentaufnahmen, die den Betrachter schnell dazu verleiten können, eine Handlung oder zumindest eine Handlungsabsicht zu suchen, löst Cindy Sherman den menschlichen Körper aus dem Bereich des „realen“ Lebens heraus.¹⁸ Die Authentizität des Körperbildes wird gleich in mehrfacher Hinsicht in Frage gestellt. Es geht nicht allein darum, herauszufinden, ob und in welcher Form die Identität der Künstlerin im fotografischen Bild zu finden ist. Auch liegt es nicht in ihrer Absicht, dem für den Akt des Fotografierens geschaffenen Körperbild eine konkrete Identität zuzuschreiben. So wenig sich also das Körperbild im Rahmen einer Inszenierung einer bestimmten Persönlichkeit zuordnen lässt, so wenig repräsentiert das fotografische Bild die Wirklichkeit des gezeigten Körpers.¹⁹ Allein der Aspekt des Aus-

¹⁷ Baudrillard: Requiem für die Medien, S. 95.

¹⁸ Stefan Banz: Das Mißverständnis der Fotografie, in: Christoph Doswald (Hrsg.): Missing Link. Menschen-Bilder in der Fotografie, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, 3.9. – 7.11. 1999, S. 30. Stefan Banz wählt für seine These eine fotografische Sequenz als Grundlage, die einen kausalen Zusammenhang und damit eine Nähe zur Wirklichkeit suggeriert. In beiden Fällen – bei Cindy Sherman und dem von Banz herangezogenen Beispiel – ist der Betrachter als Zeuge und Interpret zum Scheitern verurteilt.

¹⁹ Wie trügerisch fotografisch aufgenommene Bilder sein können, erfährt beispielsweise der Fotograf Thomas in Michelangelo Antonionis Film *Blow up* (1967). Bei einer Fotosequenz, in einem Park aufgenommen, beobachtet der Protagonist einen offensichtlichen Mord. Mit Hilfe seiner Kamera fängt er Bilder ein, denen er eine Beweiskraft unterstellt. In seinem Fotolabor muss er allerdings feststellen, dass er sich immer weiter von der unterstellten Wirklichkeit entfernt, je näher er sich zum vermeintlichen Beweis in der Vergrößerung des Bildes vorarbeitet. Er sieht sich schließlich einer durch die Körnung des Films verursachten Abstraktion gegenübergestellt, die jede Interpretation zulässt und nichts mehr beweist.

schnitthaften, das Unvollständige hinsichtlich des Raums und der Zeit verweist auf den Umstand, dass die Fotografie nur ein eng begrenztes Spiegelbild bieten kann.²⁰

Sobald das am Körper oder mit dem Körper produzierte Bild unmittelbar vor Publikum inszeniert wird, reduziert sich das fotografische Bild scheinbar auf seine dokumentarische Funktion. Doch auch hier muss bezweifelt werden, ob die Fotografie einen authentischen Eindruck von einer bestimmten Situation vermitteln kann.²¹ Eine Gegenüberstellung zweier Performances der Wiener Aktionisten Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler veranschaulicht die Zweifelhaftigkeit, die dem fotografischen Bild innewohnt. Günter Brus unterzieht 1970 seinen Körper vor Publikum einer *Zerreißprobe* (Abb. 3).²² Von den einzelnen Stadien der Performance existieren Fotografien, die den Körper des Künstlers zeigen. Schilderungen des Künstlers selbst, Berichte anwesender Besucher und fotografische Aufnahmen geben einen Eindruck von den Vorgängen. Der Körper und das mit ihm produzierte Bild bleiben indes Mittelpunkt der Konzeption.²³ Die Aktion wäre auch ohne fotografische Dokumentation denkbar. Anders verhält es sich mit den Aktionen Rudolf Schwarzkoglers, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit vorgeblich vollzogen wurden. Lediglich von einer Fotokamera festgehalten, schließt er bei den so genannten „Selbstverstümmelungen“ ein anwesendes Publikum aus (Abb. 4).²⁴ Er überlässt es dem Rezipienten selbst, über die Wahrhaftigkeit der „Handlung“ zu urteilen. Wie bei Cindy Sherman suggeriert die Fotografie eine Realität, die in der Aktion selbst nicht gegeben ist. „Dennoch sind die Fotografien zu den theatralischen Aktionen [Schwarzkoglers, B.W.] zum Ausgangspunkt der Legendenbildung geworden.“²⁵

Selbst die Aufzeichnung einer Aktion auf einem Videofilm kann die Authentizität des bewegten Bildes nicht gewährleisten. Obwohl das zeitliche Gefüge und der Verlauf des Geschehens plausibel erscheinen, kann der Betrachter nicht unbedingt davon ausgehen, dass das, was er zu sehen bekommt, auch tatsächlich so stattgefunden hat. Jochen Gerz nutzt in seiner auf Video aufgezeichneten Aktion *Rufen bis zur Erschöpfung* (1972) die technische Möglichkeit des Mediums. Auf einem Hügel stehend, ruft Jochen Gerz

²⁰ Susan Sontag: In Platos Höhle, übers. von Gertrud Baruch, in: Susan Sontag: Über Fotografie, München 1978, S. 12.

²¹ Barbara Engelbach: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970 (= Diss. Hamburg 1996), München 2001, S. 39.

²² Günter Brus: *Zerreißprobe*, verkürzte Wiedergabe der Beschreibung Günter Brus' in: Elisabeth Jappe: Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München/New York 1993, S. 78.

²³ Oliver Jahrhaus: Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins (= Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien, hg. v. Michael Backes/Thomas Dreher/Georg Jäger/Oliver Jahrhaus, Bd. 2), München 2001, 399.

²⁴ Vgl. die Schilderung des Vorgangs und die in der Literatur wiedergegebene Verselbständigung der Aktion bei: Sven Drühl: Düstere Legenden. Vom Mythos des Suizids und der Autoamputation in der Aktionskunst, in: Kunstforum International, Bd. 153 (Januar – März 2001), S. 74-82, bes. S. 75-78.

²⁵ ebd., S. 77.

unentwegt „Hallo“. Der in der Öffentlichkeit vorgespielte Film läuft ca. 30 Minuten. Doch Gerz selbst ist bereits zur Mitte des Films der Erschöpfung nahe. Der Film zeigt demnach eine Produktion und gleichzeitig auch dessen Reproduktion, die endlos weiter laufen könnte.²⁶

War bis dahin der Betrachter in einer eher passiven Rolle, die sich auf die bloße Rezeption und Reflexion beschränkte, so bietet das Medium Videofilm weitere Möglichkeiten des Einbezugs von Publikum. Indem die Kamera in so genannten „closed-circuit“-Installationen die Aktion einfängt und gleichzeitig auf einen Monitor oder einen Großbildschirm überträgt, löst sich das Medium Film vom rein dokumentarischen Moment. Chris Burden fordert in der 1974 ausgeführten Performance *Velvet Water* die Reaktion des anwesenden Publikums heraus. Durch eine Stellwand von den Zuschauern getrennt, versucht Chris Burden „Wasser zu atmen“. Den Rezipienten obliegt es nun, über die Authentizität der via Monitor übermittelten Bilder zu entscheiden und die Aktion entweder als Schauspiel oder als Realität anzunehmen und so notfalls in die Handlung einzugreifen. Da letzteres nicht geschieht, ist davon auszugehen, dass diese Bilder und die ihnen zu Grunde liegende Aktion nicht mehr für real gehalten werden, da sie über Fernsehschirme in den Zuschauerraum gelangen – wie dies auch bei den Action- und Grusel-filmen im Fernsehen der Fall ist.²⁷

Bei Joan Jonas' Performance *Organic Honey – Vertical Roll* muss sich das Publikum dagegen entscheiden, welchen Bildern es seine Aufmerksamkeit widmen möchte. Denn Performance und Videoübertragung finden im gleichen Raum statt. Innerhalb dieser Tautologie der Bilder entsteht ein Spannungsfeld zwischen den unterschiedlichen Bildwirklichkeiten. Zum einen agiert die Künstlerin selbst im Raum. Sie ist anwesend und erzeugt durch ihre Handlung an ihrem Körper Bilder, die vom Publikum unmittelbar rezipierbar sind. Andererseits bietet das von der Videokamera aufgenommene und auf Monitore und Wand projizierte Bild eine Möglichkeit der Distanzbildung. Der anwesende Körper wird gleich mehrfach im selben Raum sichtbar, allerdings auf eine Zweidimensionalität begrenzt. Das auf den Monitoren sichtbare Bild verliert die Körperlichkeit des Bilder generierenden Körpers. Die Räumlichkeit des Körpers im Monitor entspricht nicht mehr der Körpererfahrung des Rezipienten in der direkten Konfrontation. Fragmentarisch

²⁶ Alexandra Wessels/Axel Wirths: Selbstverloren zwischen Kamera und Projektion, in: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19.2. – 18.6. 2000, hg. v. Achim Zweite/Doris Krystof/Reinhard Spieler, Köln 2000, S. 314f.

²⁷ Engelbach, S. 94.

wiedergegebene Körperbilder müssen erst wieder in der Vorstellung zu einem Ganzen, d.h. in den vollständigen Dimensionen, zusammengefügt werden.²⁸

Peter Campus spielt in seinen frühen Video-Installationen auf diese vom Betrachter zu erarbeitende Selbsterfahrung durch Körperwahrnehmung an. Dieser wird in den Installationen zum Akteur, zum Bilderzeuger. Was er jedoch auf der Projektionsfläche zu sehen bekommt, entspricht nicht der gängigen Vorstellung von Spiegelbildern, denen wir tagtäglich begegnen. Auch wird ihm kein fotografisch-filmisches Abbild seiner selbst geboten. Peter Campus baut die Kameras so auf, dass verzerrte und teils auch durch die Art der Beleuchtung verfremdete Körperbilder auf den Wänden oder Bildschirmen erscheinen.²⁹ Das von den Videokameras aufgefangene Körperbild verändert die Wahrnehmung des eigenen Körpers, der einmal als wahrhaftig gefühlter Leib im Raum vorhanden ist. Zum anderen entsteht an der Wand, für den das Bild selbst herstellenden Körper nur mit Mühen sichtbar werdend, ein (Ab)Bild, das nur für den Augenblick sichtbar ist.³⁰ Peter Campus schreibt 1975 dazu: „It is necessary for the viewer / participant to form an inward attachment to his / her projected image thus expanding the envelope of self to include (simultaneously) an altered co-ordinate system as a field of activity.“³¹

Der Einsatz technischer Medien bei Performances und Installationen erfolgt nicht im Sinne einer bloßen Dokumentation oder eines Versuchs, zu beweisen, dass etwas so gewesen ist, wie es das Medium überliefert. Vielmehr bilden Fotografie und Video Möglichkeiten einer Bildvermittlung, die eben diese Beweiskraft einer Wahrhaftigkeit und Ausschließlichkeit negieren. Selbst der Körper, der im Zentrum der Reflexion steht, verliert an Authentizität. Indem diese Bilder dem Alltäglichen verhaftet bleiben und auf Begebenheiten zurückgreifen, die der Erfahrungswelt des Betrachters entspringen, kann die Lücke zwischen Bilderzeugung und Bildrezeption zumindest verringert werden.³²

²⁸ Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. v. Rudolf Boehm (= *Phänomenologische psychologische Forschungen*, hg. v. C.F. Graumann/J. Linschoten †, Bd. 7), Berlin 1966, S. 180.

²⁹ Roberta Smith: *Dunkles Licht*, in: Peter Campus. *Video-Installationen, Foto-Installationen, Fotos, Videobänder*, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, 14.5. – 4.6. 1979, Neuer Berliner Kunstverein, 10.8. – 8.9. 1979, Köln 1979, S. 25.

³⁰ Die Wirkung auf den Betrachter beschreibt Rosalind Krauss folgendermaßen: „His body is therefore both the substance of the image and, as well, the slightly displaced substance if the plane onto which the image is projected [...] Therefore in *mem*, as in *dor*, the body of the viewer becomes physically identified with the wall plane as the ‚place‘ of the image.“ in: Rosalind Krauss: *Video: The Aesthetics of Narcissism*, in: Gregory Battcock (Hrsg.): *New Artists Video. A Critical Anthology*, New York 1978, S. 62.

³¹ Peter Campus: *Ohne Titel*, in: Peter Campus. *Video-Installationen, Foto-Installationen, Fotos, Videobänder*, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, 14.5. – 4.6. 1979, Neuer Berliner Kunstverein, 10.8. – 8.9. 1979, Köln 1979, S. 20.

³² Jonathan Price: *Video Art: A medium discovering itself*, in: *Artnews*, Vol. 76, No. 1, January. 1977, S. 47.

II. Identitätsfragen – Ver-Kleidungsformen – (Selbst)Darstellungen. Das Körperbild als gesellschaftliches und künstlerisches Problem.

Fragen, die den Stellenwert des Körpers im Bezugsverhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft zu ermitteln versuchen, um daran die persönliche Identität zu messen, greifen zwangsläufig auch das Problem des Körperbildes und dessen bisweilen konstruierte und manipulierte Präsentation in der Öffentlichkeit auf. Die (Selbst)Darstellung jedes Einzelnen impliziert zunächst die Reflexion über das Selbst, um dann in der Definition des Selbst durch die entsprechende Gestaltung der äußeren Erscheinung zu einer Form der Selbstpräsentation zu gelangen, welche die Identität entweder visuell unterstreicht oder zu widerlegen versucht.

Die drei Untersuchungskriterien, die in ihrer Kombination eine Basis zur Feststellung unterschiedlicher künstlerischer Konzepte zur Reflexion von gesellschaftlichen Phänomenen einer bestimmten Zeit bilden, verstehen sich als eine Annäherung an das Problem des Körperbildes als Repräsentant des Selbst aus verschiedenen Richtungen. Der Körper als Medium – sei dies auf dem Gebiet der Soziologie, der Psychologie, der Psychoanalyse oder der Philosophie – steht im Zentrum der Fragestellungen nach Identität, den verschiedenen Formen der äußeren Erscheinung und Inszenierung der persönlichen Identität in der Öffentlichkeit. Anhand von Beispielen aus der Kunst um 1970 wird deutlich, wie sehr diese Zeit von der Medienreflexion und dem Stellenwert des Körpers und des an ihm produzierten Bildes bestimmt wird.

1. Identitätsfragen

Dem menschlichen Körper und seinem Erscheinungsbild in der Öffentlichkeit gilt schon immer erhöhte Aufmerksamkeit.³³ Mit ihm kommuniziert jeder Einzelne mit seiner Umwelt. Dabei hat der Körper verschiedene Aufgaben zu erfüllen:

Zum einen fungiert der Körper als Fluchtpunkt, indem er „Konkretheit, Gegenwärtigkeit und Authentizität als erreichbare und herstellbare Erfahrungskategorien erscheinen

³³ Vgl. hierzu die Thesen von Joachim Küchenhoff: Der Leib als Statthalter des Individuums?, in: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hrsg.): Individualität, München 1988, S. 167-202; Richard Shusterman: Die Sorge um den Körper in der heutigen Kultur, in: Andreas Kuhlmann (Hrsg.): Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne, Frankfurt a. M. 1994, S. 241-277; Immo Wagner-Douglas/Peter Wippermann: The Body is the message. Das Bild vom Körper in den Medien, in: Kunstforum International, Bd. 141 (Juli-September 1998), S. 184-195.

läßt.“³⁴ Dies ist auf die Unmittelbarkeit der Begegnung und der Interaktion zu beziehen. Andererseits dient er als ein Medium, über welches die Individualität nach außen sichtbar wird. Über das Körperbild vermittelt jeder Einzelne ein mehr oder weniger inszeniertes Bild seines Selbst.

Das Spannungsverhältnis zwischen der äußeren Erscheinung des Körperbildes und der für angemessen empfundenen Repräsentation des Selbst umschreiben Peter L. Berger und Thomas Luckmann mit der Spaltung des Bewusstseins von *Körper-Sein* und *Körper-Haben*.³⁵ Der Mensch kann nicht nur – wie jedes andere Lebewesen auch – über seinen Körper verfügen, sondern ist sich seiner Körperlichkeit in gleichem Maße bewusst und erfährt sich selbst deshalb über diesen Körper. Dabei fallen Körper und Selbst auseinander.

Störfaktoren in der Ausbildung von Identität und Individualität über die äußere Erscheinung verweisen auf den hohen Stellenwert des *Körper-Bildes* in der Öffentlichkeit. Hier zeigt sich auch die Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten in den sich vollziehenden Veränderungen und in der konkreten Vorgabe von Orientierungsbildern.

1.1 Anzeichen von Identitätskrisen

In einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs, wie er sich gegen Ende der 1960er Jahre abzeichnet, entsteht der Eindruck einer an sich gegenläufigen und widersprüchlichen Entwicklung, die bis heute anzuhalten scheint. Der Körper des Menschen erfährt große Aufmerksamkeit und rückt in den Mittelpunkt der Betrachtung.³⁶ Die Auflösung körperlich erfahrbarer Räume durch Simulation, die Abwendung von der Unmittelbarkeit im Umgang und der Kommunikation mit anderen³⁷ bietet die eine Komponente der neuen Entwicklung innerhalb der postmodernen Gesellschaft. In zunehmend kleineren zeitlichen Abständen gelingt es, mit Hilfe technischer Kommunikationsformen größere Distanzen zwischen den Körpern zu überwinden.³⁸ Dieser Mangel an körperlicher Präsenz des Gesprächspartners wird nicht unbedingt auch als Isolation der Körper oder als ein Zeichen

³⁴ Karl-Heinrich Bette: *Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*, Berlin/New York 1989, S. 31.

³⁵ Peter L. Berger/Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth Plessner, übers. v. Monika Plessner, Frankfurt a. M., ND der 5. Aufl. 1977, 1995, S. 53.

³⁶ Volker Adolphs: *Das Ich und der Körper. Zur Konstruktion des Subjekts in der amerikanischen Kunst seit 1975*, in: *Multiple Identity. Amerikanische Kunst 1975-1995* aus dem Whitney Museum of American Art, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn (4.6. – 7.9. 1997), hg. v. Volker Adolphs, Ostfildern-Ruit 1997, S. 39.

³⁷ Sampson, S. 94.

³⁸ Bette, S. 21.

der Vereinsamung empfunden.³⁹ Dem steht der Körper als Mittel zur Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit gegenüber. Die Authentizität und das Unmittelbare sind weiterhin zur Identitätsstiftung notwendig. Der Drang, sich einem Modediktat zu unterwerfen, d.h. Menschen vorrangig durch ihr Aussehen wahrzunehmen, verweist auf die Verlagerung der Wahrnehmung einer Persönlichkeit auf das Körperbild. Zwei Performances um 1970 und zwei aktuelle Beispiele aus dem Alltag belegen auf diese Entwicklung.

Douglas Davis nutzt 1974 für seine Performance *The Florence Tapes* das Massenmedium Fernsehen. Mittels Bildschirm versucht er interaktiv mit dem an anderen Orten zuschauenden Publikum in „unmittelbaren“ Kontakt zu treten. Dazu berührt er in der zweiten Sequenz der Performance mit den Füßen und im dritten Teil mit den Händen eine vor dem Objektiv der Fernsehkamera montierte Glasscheibe. Der Zuschauer soll nach den Aufforderungen Davis‘ mit den eigenen Füßen und Händen gleiches tun.⁴⁰ Der Kontakt über die gläserne Oberfläche der Kamera bzw. des Fernsehbildschirms ist scheinbar hergestellt, obwohl die lokale Distanz zwischen Studio und Wohnzimmer bestehen bleibt. Die körperlose Berührung mit dem anonymen Teilnehmer bleibt jedoch steril und unnahbar.

Bei einer Straßenperformance von Valie EXPORT, die 1968 zur „Vorführung“ kommt, ist der Körper unmittelbar erfahrbar (Abb. 5). Das *Tapp und Tastkino* befindet sich in einem Pappkarton, den sich die Künstlerin über ihren Oberkörper gestülpt hat. Durch eine mit Vorhangstoff verhängten Öffnung können Zuschauer oder Benutzer im Kinosaal den Film erspüren, der sich als entblößter Oberkörper der Künstlerin erweist und zu einer taktilen Kommunikation einlädt.⁴¹ Die Authentizität und Präsenz des anderen Körpers wird über das an sich tabuisierte Berühren fremder Menschen an intimen Körperstellen im öffentlichen Raum auf die Probe gestellt.

Im heutigen Alltag zeichnet sich auf der Kommunikationsebene eine Tendenz zur Distanzierung und Anonymisierung ab. So hilfreich Medien wie Telefon und Internet auch sein mögen, tragen sie doch zur Vereinzelung bei. Wie Nam June Paik 1981 in seinem Essay *Vom Pferd zu Christo* feststellt, bestand bis 1863 – das Jahr, in welchem das Telefon erfunden wurde – eine Einheit von Transport- und Kommunikationsgeschwindigkeit. Die Kommunikationsmedien waren nur so schnell wie das schnellste Transportmittel – das

³⁹ Vgl.: Kajetan Hinner: Gesellschaftliche Auswirkungen moderner Kommunikationstechnologien am Beispiel des Internet, Berlin 1996, S. 119.

⁴⁰ Vgl. das Textdokument zur Performance, die vierteilig aufgebaut ist, in: Douglas Davis. Arbeiten 1970-1977, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, 19.10. – 14.11.1978, Berlin 1978, S. 26.

⁴¹ So lautet ein Auszug aus der Beschreibung der Aktion von Valie EXPORT selbst. In: Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, 2.9. – 18.11.2001, hg. v. Angela Lampe, Heidelberg 2001, S. 150.

Pferd, später auch der Zug. Von daher blieb der Kontakt zwischen den Partnern qua Bote bestehen.⁴² Mit der in den 1990er Jahren rasch steigenden Zahl der privaten Haushalte, die über einen eigenen Internetanschluss verfügen, entsteht eine neue Kommunikationsform.⁴³ Immer mehr Menschen nutzen beispielsweise das Forum der „Chat-Rooms“, um mit anonymen „Gesprächspartnern“ zu „reden“. An den Standort des Computers fixiert, verstärkt sich die Entwicklung zur Absonderung. Die Isolation des Körpers von der im Netz sich darstellenden Identität, die sich als Konstrukt des Kommunizierenden herausstellt, birgt ein Potential für Identitätskrisen, wie Sherry Turkle feststellt.⁴⁴

Dieser Tendenz tritt ein konträres Phänomen entgegen. In fast täglich im Fernsehen ausgestrahlten Talk- und Quiz-Shows drängen sich zunehmend Teilnehmer, die hoffen, durch diese Art von Exhibitionierung aus der anonymen Masse heraustreten zu können. Viele betrachten sich selbst als „Stars auf Sendezeit“, in der Annahme, als Individuum erkannt, entdeckt und gefördert zu werden. Indes bleiben sie Teil der anonymen Masse von Teilnehmern, die sich, ihre Probleme oder ihr Wissen zur Schau stellen.

In dieser antagonistischen Tendenz von Körperbetonung und Körpernegierung sind die Grenzen nicht klar zu trennen. Situationsabhängige Handlungen bedingen ein permanentes Wechseln zwischen den beiden Extremen. In einer solchen Krisenstimmung dient der Körper letztlich als Objekt der Individualitäts- bzw. Selbstfindung und der gezielten Gestaltung.⁴⁵ Die Identität stellt sich als von außen geprägtes Konstrukt dar, dem sich der Einzelne mehr oder weniger umfassend unterwirft.

Neben den bereits angesprochenen Auswirkungen der Massenmedien und der Telekommunikation auf die Ausbildung einer persönlichen Identität wirken sich auch weitere Faktoren auf die Definition des Selbst und dessen Sozialisation aus, wie sie in den folgenden Abschnitten jeweils skizziert werden.

⁴² Nam June Paik: Vom Pferd zu Christo, in: Bettina Gruber/Maria Vedder (Hrsg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler, Köln 1983, S. 66.

⁴³ Bernhard Debatin: Analyse einer öffentlichen Gruppenkonversation im Chat-Room. Referenzformen, kommunikationspraktische Regularitäten und soziale Strukturen in einem kontextarmen Medium (= Vortrag, gehalten auf der Jahrestagung der Fachgruppe Computervermittelte Kommunikation der DGPK in München 1997), zu finden unter: www.uni-leipzig.de/~debatin/german/chat.htm (per März 2002). Debatin geht in Punkt 9 auf dieses Phänomen näher ein.

⁴⁴ Sherry Turkle: Life on the Screen. Identity in the Age of Internet, London 1997.

⁴⁵ Küchenhoff. S. 168.

1.2 Reflexion von Identitätsfragen in der Kunst um 1970

Da in der Kunst der späten 1960er Jahre die Tendenz besteht, das Leben mit den sich abzeichnenden gesellschaftlichen Problematiken in die Kunstreflexion mit einzubeziehen, machen künstlerische Arbeiten vor den Identitätsfragen nicht halt. Im Zusammenhang mit Performances lösen sich Künstler aus dem rein konzeptuellen Bereich theoretisierender Kunst und lenken sowohl ihren Blick als auch den des Betrachters auf den Alltag, ohne eine oberflächliche Verknüpfung von Kunst und Leben herstellen zu wollen.⁴⁶ Die Kunst stützt sich dabei auf Erkenntnisse der Erforschung von Identitätsbildung und Sozialisation und setzt diese in Bilder um.

Bereits im Alter von nur sechs Monaten kann ein Kleinkind im Spiegel seine eigene – rein äußerliche – Identität feststellen.⁴⁷ In diesem „Spiegelstadium“, wie Jacques Lacan diesen Prozess bezeichnet, identifiziert sich ein Subjekt mit sich selbst und erfährt dadurch von seiner Existenz und wird sich in der Folge verändern.⁴⁸ Mit fortschreitender Entwicklung der Persönlichkeit wird sich das Subjekt anhand anderer Körperbilder orientieren und eine darauf abgestimmte Identifikation suchen. Hier zeichnet sich ein Spannungsfeld zwischen Innenwelt und Umwelt ab. In beiden Gegensätzen spiegelt sich das Selbst und sucht nach Identifizierungsmöglichkeiten.⁴⁹ Gelangt das Subjekt zu einem Selbstbild, mit welchem es sich in seiner Umwelt identifizieren kann, scheint die Selbstfindung gelungen und das Bewusstsein seines Selbst erlangt zu sein. Sofern der Anspruch innerhalb der Kunst besteht, eine Verbindung zum Leben, zu den Themen der Zeit, herstellen zu wollen, kann der Blick nicht allein auf der Selbstanalyse stehen bleiben. Die Spiegelbetrachtung des Subjekts verdoppelt sich, sobald die Selbstreflexion als Betrachtung einer die Allgemeinheit betreffenden Identitätskrise vermittelt wird.

Christian Boltanski rekonstruiert 1970 mit Hilfe von Fotografien Erinnerungen an seine Kindheit. Er greift dabei Begebenheiten heraus, „die mich damals beeindruckt und markiert haben und weder festgehalten noch aufbewahrt wurden: erneut schleuderte ich das Kopfkissen, wie ich es am 15. Oktober 1949 getan hatte; erneut rutschte ich das Treppengeländer hinunter wie am 6. Juli 1951.“⁵⁰ Bei einem solch weiten Blick zurück in die eigene Kindheit verallgemeinert sich die Erinnerung zwangsläufig und entzieht sich

⁴⁶ Engelbach, S. 38f.

⁴⁷ Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion (EV 1936), übers. von Peter Stehlin, in: Jacques Lacan: Schriften, Bd. 1, hg. v. Norbert Haas, Olten/Freiburg 1973, S. 63.

⁴⁸ ebd., S. 64.

⁴⁹ ebd., S. 67.

⁵⁰ Zit. nach Dokumenta 5, Kassel 1972, S. 16.9.

dem Anspruch des Authentischen in den nachgestellten Situationen. Die Selbstreflexion gerät zu einer kollektiven Identifizierung mit Erlebnissen, die jedes Kind für sich in Anspruch nehmen kann.⁵¹ Um diesen Aspekt noch zu steigern zeigt Christian Boltanski im Zyklus *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964* (1972) Aufnahmen verschiedener Kinder vor gleichem Hintergrund, die seine Person in den jeweiligen Altersstufen repräsentieren. „Entgegen der Bildlegende wurden alle Fotos am selben Tag geschossen. Dieses kleine Buch wollte zeigen, dass Christian Boltanski nur eine kollektive Realität hatte: es waren nicht alle Kinder, es war ein Kind in einer gegebenen Gesellschaft. Ferner zeigte es, dass die Fotografie nichts beweist.“⁵²

Die Selbstbespiegelung eines Subjekts schließt nicht automatisch die Existenz anderer Individuen aus. Die Annahme, es gäbe ein spezifisches Problem, das nur die eigene Persönlichkeit betreffen könnte, ist im gleichen Maße zu widerlegen wie der Anspruch, über eine vollkommene Individualität verfügen zu können.

Die Thematisierung von Identitätskrisen innerhalb der Kunst muss also nicht unbedingt auch die Person oder den Körper des Künstlers mit einschließen. Auf konzeptueller Ebene beschäftigen sich nicht Wenige mit den Problemen ihres Umfeldes. Die Auseinandersetzung mit dem Einfluss der Gesellschaft auf das Bewahren von Identität, Individualität und Intimität findet sich in einer Aktion, die im Januar 2002 anlässlich der Stuttgarter Filmtage stattfand.⁵³ Uwe Kassai lässt in einem Hotelzimmer, das offensichtlich bewohnt ist, die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre verschwinden. Für die Dauer einer Stunde kann sich der Besucher in dieses Zimmer einmieten und nahezu ungestört Einblick in die Welt einer für ihn fremden Person nehmen. Lediglich der permanent beobachtende Blick einer Überwachungskamera und die um zwei Minuten verzögerte Übertragung des Kamerabildes auf den Monitor im Zimmer und die Live-Übertragung in das Foyer des Filmhauses wird den zum Selbstdarsteller gewordenen Voyeur daran hindern, allzu neugierig nach dem Intimsten zu stöbern.⁵⁴ Das Erkunden der fremden Identität führt den Suchenden auf sich selbst zurück. Indem er über den Monitor verspäteten Einblick in seine eigene Handlung erhält, kann er seine Verhaltensweise im Nachhinein analysieren

⁵¹ Roger Marcel Mayou: Selbstdarstellungen des Künstlers als Kunstwerk. Body-Art oder die Weiterentwicklung des Selbstportraits, in: Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie, Ausstellungskatalog Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 18.1. – 24.3. 1985, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 19.4. – 9.6. 1985, hg. v. Erika Billeter, Bern 1985, S. 86.

⁵² Christian Boltanski im Gespräch mit Delphine Renard, in: Christian Boltanski, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 12.5. – 1.7. 1984, S. 48.

⁵³ Adrienne Braun: Der Neugierige wird observiert, in: Stuttgarter Zeitung v. Samstag, 19. Januar 2002, S. 39.

⁵⁴ Kassai indes bestätigt in einem Gespräch, dass erstaunlich viele Besucher innerhalb kürzester Zeit in den Koffern der unbekannten Person zu wühlen begannen. Gespräch mit der Autorin am 13.2.2002.

und möglicherweise noch korrigieren. Der externe Beobachter vor dem Bildschirm im Foyer unterliegt einer ähnlichen Situation. In der Öffentlichkeit des Foyers ist er den Blicken anderer ausgesetzt, die ihn als Voyeur enttarnen können, da er nicht beiläufig auf einer großen Videoleinwand das Geschehen im Zimmer verfolgen kann, sondern sich vor einen kleinen Guckkasten setzen muss. Die wechselseitige Beobachtung und das Bewusstsein, dabei gleichzeitig observiert werden zu können, wirken sich zwangsläufig auf die Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit aus.

In diesen Arbeiten beschäftigen sich die Künstler stellvertretend für den Betrachter unter anderem mit dem Aufspüren und der Bewältigung von Identitätskrisen. Sie bieten keine konkreten Lösungen an, sondern visualisieren das Beobachtete und initiieren im Idealfall beim Zuschauer und Teilnehmer der Aktion eine Reflexion über die eigene Verhaltensweise und die Überprüfung des individuellen Standpunktes. Insofern dienen Selbstdarstellungen auch als Spiegelung gesellschaftlich bedingter Identitätskrisen.

2. Ver-Kleidungsformen

Der menschliche Körper bedarf der Kleidung. Ohne die künstliche Verhüllung wäre er schutzlos den Witterungen und den Blicken Anderer ausgeliefert. Obwohl der Körper noch immer ein „Naturprodukt“ ist, unterliegt er wechselnden Vorstellungen von Idealen, denen er oft genug unter gewaltiger Anstrengung angeglichen wird.⁵⁵ Welcher Art diese Wandlungsmöglichkeiten sind und wie sich diese auf die Identitätsbildung auswirken, ist für die später folgende Untersuchung der unterschiedlichen Kategorien der in der Kunst reflektierten Identitätskrisen von Bedeutung. Der Gesichtspunkt der Dauer einer Verwandlung spielt zusätzlich auf die Intensität der Identifizierung mit etwas außerhalb seiner selbst Liegenden an. Unter welchen Aspekten und Intentionen Wandlungen und Ver-Kleidungen vorgenommen werden und welche Möglichkeiten für den raschen Identitätswechsel zur Verfügung stehen, gilt es zu berücksichtigen.

Die Konzentration auf das Körperbild, auf die äußere Erscheinung von Individuen, fördert die Konsumbereitschaft der Mitglieder einer Gesellschaft. Kleidung versteht sich in den „westlichen Gesellschaftsformen“⁵⁶ als ein „Hilfsmittel zur Gestaltung der eigenen

⁵⁵ Gezielte Deformationen am Körper, hervorgerufen durch starke Einschnürungen der Füße, des Schädels oder der Taille zeigen, welchen Modeerscheinungen der Körper selbst unterworfen werden kann.

⁵⁶ Diese Hilfsbezeichnung ist nicht geographisch zu verstehen. Sie umfasst demokratische Gesellschaftsformen, die eine weitgehende Freiheit in Bezug auf die Gestaltung und Ausstattung von Individualität gewähren.

Identität“.⁵⁷ Im Zusammenhang mit der Konsumbereitschaft stellt Kleidung einen wesentlichen Aspekt der Mode dar, die in immer kürzeren Intervallen Veränderungen unterliegt. Der von den Massenmedien forcierte Starkult mit scheinbar perfekten Körpern suggeriert eine unmittelbare Verknüpfung von Aussehen und Erfolg.

2.1 Konstanz und Wandel des Körperbildes

Der Körper des Menschen fungiert als Bild, indem er zum einen dem Individuum eine identifizierbare äußere Erscheinung verleiht und gleichzeitig durch entsprechende Gestaltung der Erscheinung gezielt Botschaften über die Persönlichkeit vermittelt. Da jedoch die Statur und die Geschlechtszugehörigkeit des Körpers genetisch vorbestimmt sind, steht an erster Stelle der Selbstpräsentation die Auseinandersetzung mit den Konstanten des Körpers. Weil der Körper identitätsstiftend wirkt, ist die Entdeckung und Erkundung der eigenen äußeren Erscheinung für die Bildung des Selbst-Bewusstseins so wichtig.

Jacques Lacan verweist in seinem Essay *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-funktion*⁵⁸ auf die Bedeutung der Identifizierung der Person mit ihrem Spiegelbild, d.h. mit ihrer eigenen Erscheinung. Joan Jonas greift in einer Videoperformance *Mirror Check* (1970) diesen Prozess der Selbstbeobachtung auf. Mit einem Handspiegel fängt sie Ansichten ihres eigenen Körpers ein. In langsam kreisenden Bewegungen geht sie auf eine Art Entdeckungsreise, um ein möglichst vollständiges Bild von sich selbst zu erhalten. Dieser Versuch ist jedoch von vornherein zum Scheitern verurteilt, da der kleine Spiegel immer nur Ausschnitte aus einem Ganzen bieten kann und viele Ansichten auch für die Künstlerin im Verborgenen bleiben. Die Selbstbeobachtung ist fragmentarisch.⁵⁹ Auch der Betrachter des Videofilms, der zwar immer wieder „Ganzkörperaufnahmen“ auf dem Bildschirm sehen kann, bekommt doch stets nur eine Ansicht aus der Kameraperspektive geboten. Gleichzeitig gelingt es weder der Protagonistin noch dem Rezipienten, durch die äußere Hülle in das Innere des Körpers vorzudringen. Der Blick und die Selbstbeobachtung beschränken sich auf das reflektierte und projizierte Bild. Das Körperbild wird als Konstante wahrnehmbar, da während der Aktion keine Manipulationen am Körper vorgenommen werden.

⁵⁷ Birgit Richard: Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex, in: Kunstforum International, Bd. 141 (Juli-September 1998), S. 52.

⁵⁸ Lacan (1936), S. 63-70.

⁵⁹ Vgl. die Ausführungen Merlau-Pontys zur Wahrnehmung des Körpers, S. 115: „Daß er [der Leib, B.W.] stets bei mir und ständig für mich da ist, besagt in eins, daß ich niemals ihn eigentlich vor mir habe, daß er sich nicht vor meinem Blick entfalten kann, vielmehr immer am Rand meiner Wahrnehmung bleibt und dergestalt mit mir ist.“ Hervorhebung im Original.

Der menschliche Körper, trotz seiner genetischen Determiniertheit, ist jedoch nicht starr, sondern unterliegt permanenten Veränderungen. Solche Wandlungen sind zum einen durch Umwelteinflüsse bedingt, wie beispielsweise Alterungsprozesse oder Sonneneinstrahlungen. Außerdem können auch bewusste und gezielte Maßnahmen zu Veränderungen des Körperbildes führen. Die wohl einfachste Art, dem Körper zu einem anderen Aussehen zu verhelfen, ist die Wahl der Kleidung, die verhüllen und enthüllen und damit verschiedene Typen bilden kann. Eingriffe am Körper selbst verändern das Körperbild meist auf Dauer.⁶⁰ Diese Wandlungsprozesse, welcher Art sie auch seien, müssen auf ihre Wirkung auf das Selbst-Bewusstsein und auf die Identitätsstiftung hin untersucht werden.

2.2 Wandlungsarten

Neben den unbewussten und unabdingbaren Veränderungen der äußeren Erscheinung gibt es Wandlungen des Körperbildes, die entweder temporär vorkommen oder aber auf Permanenz ausgerichtet sind und bewusst vorgenommen werden.

Zu den kurzfristigen Wandlungsformen zählt die Kleidung, weil sie schnell austauschbar ist und das Erscheinungsbild einer Persönlichkeit wesentlich mit bestimmt. Die Kleidung bewahrt die Wandlungsfähigkeit des Körperbildes. Sie kann gleichzeitig auch ein Mittel des *Ver*-Kleidens sein. Die schützende Verhüllung des Körpers ist gleichzeitig auch als Möglichkeit zu verstehen, dem Körperbild zu einer angemessenen Präsentation der Identität zu verhelfen.⁶¹ Mit der Flexibilität der Erscheinung geht die wechselnde Identifizierung des Bewusstseins mit dem Körperbild einher. Über die veränderte Wahrnehmung des eigenen Körperbildes kann eine Identifizierungsbasis geschaffen werden, die zunächst nichts mit dem Subjekt gemein hat und auf dieses auch nicht unbedingt zurück wirkt. Zu besonderen Anlässen, wie Varietéshows oder Fasching, wird das Körperbild mittels Verkleidung verändert. Zwar wird sich der Träger einer solchen Kleidung anders geben als sonst üblich.⁶² Doch bleibt auf Dauer betrachtet seine Persönlichkeit davon unberührt.⁶³

⁶⁰ Neuerdings können verschiedene Berufssparten nicht schlecht von den unmittelbaren Manipulationen am Körperbild leben. In jeder Kleinstadt konkurrieren Tattoo- und Piercing-Studios um eine permanent wachsende Klientel. „Schönheitsfarmen“ und Bodybuilding-Studios sind weit verbreitet und werden entsprechend häufig frequentiert. Auch chirurgische Eingriffe am Körper sind keine Seltenheit mehr. Immer mehr Ärzte gehen dazu über, sich durch die erweiterte Angebotspalette eine zusätzliche Einnahmequelle zu verschaffen.

⁶¹ Birgit Richard, S. 52.

⁶² Georg Simmel: Die Mode, in: Ders.: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, gesammelte Essays, mit einem Nachwort von Jürgen Habermas, Berlin 1983, S. 32.

⁶³ Gottfried Keller bietet in seinem Roman „Der grüne Heinrich“ (Bd. II, Aches Kapitel, in: Ders.: Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe, hg. v. Clemens Heselhaus, München/Wien 1981, S. 335-387) dafür ein an-

Anders verhält es sich mit denjenigen Eingriffen am Körper, die langfristig anhalten. Mittels Tätowierungen oder Operationen wird der Versuch unternommen, der Flüchtigkeit der Verwandlung entgegenzuwirken. Trotzdem unterliegen beide Maßnahmen dem Auftreten modischer Tendenzen. Geprägt wird dies durch die Stilisierung von Filmstars zu Idolen.⁶⁴ Sie bieten ein Identifizierungspotential für beiderlei Geschlecht.

Tätowierungen sollen den Körper individualisieren und ihm zu einer Unverwechselbarkeit verhelfen.⁶⁵ Aus der Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten trifft jeder Einzelne die Wahl, die für ihn persönlich seine Identität repräsentieren kann. Für einige Zeit gilt die Tätowierung als offen zur Schau gestellte Ablehnung konventioneller Wertvorstellungen.⁶⁶ Denn die sichtbare und dauerhafte Verletzung der an sich auf Makellosigkeit ausgerichteten sichtbaren Hülle des Individuums grenzt den Träger der Tätowierung von der Allgemeinheit ab.⁶⁷ Mit zunehmender Akzeptanz des in die Haut injizierten Körperschmucks entwickelt sich jedoch die vermeintliche Individualisierung zu einer Moderscheinung und treibt die Entwicklung zur Individualisierung des Äußeren zu immer extremeren Formen wie Piercings, Brandings oder unter die Haut verpflanzte Metallstücken.⁶⁸ Um den Körper indes nicht wirklich dauerhaft verändern zu müssen, finden heute sog. „Bio-Tattoos“ Verwendung, die sich nach wenigen Jahren wieder auflösen.

In beiden Fällen – ob zeitlich begrenzt oder unbegrenzt – konfrontiert sich das Individuum mit anderen Bildern, denen es sich auf die eine oder andere Art annähert. Inwiefern sich diese Aneignung fremder Bilder oder Eigenschaften auf den Einzelnen auswirkt, wird bei der Untersuchung der jeweiligen Identitätsproblematiken zu berücksichtigen sein.

schauliches Beispiel: Er beschreibt die prozessuale Annäherung an eine fremde Identität, die durch eine temporäre Verkleidung angenommen wird. Aus Anlass eines Faschingsumzuges beschließt die Dorfgemeinschaft, „Wilhelm Tell“ zum Thema zu wählen. Das Mädchen Anna soll als Berta von Brunneck auftreten, weigert sich zunächst, überhaupt eine Maskierung anzulegen. Schließlich zieht sie sich für die Veranstaltung um. Im ersten Moment kommt sie sich fremd vor (S. 339). Die Differenz zwischen den beiden Körperbildern – dem vertrauten und dem neu angenommenen – ist noch sehr groß. Anna kann sich mit der Rolle anfangs nicht identifizieren (S. 341). Im weiteren Verlauf der Veranstaltung gewöhnt sich die Protagonistin an die neue Identität und passt ihre Verhaltensweise der Rolle an.

Der Tell-Darsteller des Umzuges geht sofort in seiner Rolle auf und neigt zu Übertreibungen. Außerdem verwischen sich bei ihm die Grenzen zwischen eigener Identität und Rollenbild (S. 343f). Dagegen kann das Publikum die Darsteller und die von ihnen angenommenen Rollen klar trennen (S. 348). Denn die meisten maskierten Beteiligten vermögen es nicht, ihre alltäglichen Gewohnheiten abzulegen. Sie bewahren ihre eigene Identität, welche durch das Rollenbild nur unzureichend kaschiert wird. Eine sichtbare Differenz bleibt demnach bestehen.

⁶⁴ Stephen Lowry/Helmut Korte: Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars, Stuttgart/Weimar 2000, S. 5f und 18.

⁶⁵ Jürgen Lotz: Tätowierungen – Mit heißer Nadel unter die Haut, in: Karl Gröning (Hrsg.): Geschmückte Haut. Eine Kulturgeschichte der Körperkunst, München 1997, S. 237.

⁶⁶ ebd., S. 237.

⁶⁷ Bette, S. 112.

⁶⁸ Vgl. Hilmar Schmudt: „Mehr als ein Modetrend“. Interview mit Aglaja Stirn, in: Der Spiegel Nr. 25 (16.6.2003), S. 172.

2.3 Aspekte des *Ver-Kleidens*

Die Wandlung des gegebenen Körperbildes erfolgt unter verschiedenen Aspekten. Neben dem Versuch, mit sich selbst identisch werden zu wollen, besteht auch die Möglichkeit, das eigene Körperbild anderen Bildern näher zu bringen, um darüber zu einem Selbstbild zu gelangen.⁶⁹

Mit Hilfe von Kleidungsstücken präsentiert sich das Subjekt in der Öffentlichkeit. Die Wahl der Kleidung lässt demnach Rückschlüsse auf die Persönlichkeit zu. Nicht selten unterliegt die Gestaltung der äußeren Erscheinung gesellschaftlichen oder kulturellen Restriktionen. Denn die Kleidung kann den Träger in seiner Funktion und gesellschaftlichen Stellung auszeichnen.⁷⁰ Der Körper wird in spezifischer und bewusster Weise verhüllt, um über ihn und seine Erscheinung identifiziert zu werden. Gerade deshalb können Kleidungsstücke dazu beitragen, Botschaften über den Träger zu vermitteln und dessen Identität auch zu verändern.⁷¹

Mit der Entscheidung, das eigene Körperbild durch eine Form von Verkleidung zu verfremden, wird dem Selbstbild zu Distanz verholfen. Die Identifizierung über die äußere Erscheinung ist unterbrochen, da die befremdliche und verfremdende Kleidung zu einer neuen Auseinandersetzung mit dem Selbstbild herausfordert. Die Beschaffenheit von Kleidungsstücken kann sich bisweilen direkt auf die Körperhaltung und damit auch auf die innere Gestimmtheit einer Person auswirken, wie Carsten-Peter Warnke dies für die extreme Stilisierung des Körperbildes mit Hilfe von Kleidungsstücken für das 16. und 17. Jahrhundert nachweist.⁷² Deshalb unterstützt das *Ver-Kleiden* die Distanzbildung zur eigenen Identität oder zu dem, was für die eigene Identität gehalten wird. Das Selbst tritt durch die äußerliche Veränderung aus sich heraus und betrachtet sich neu. *Ver-Kleidungen* verhelfen dem Körperbild nicht nur zu einer Distanz vom Selbstbild des Trägers, sondern

⁶⁹ Helmuth Plessner teilt dieses Beziehungsgeflecht in drei Positionen auf: Außenwelt, Innenwelt und Mitwelt. Vgl. Helmuth Plessner: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Einleitung in die philosophische Anthropologie, Frankfurt a. M. 1981, S. 366. „Das Innen versteht sich im Gegensatz zum Außen des vom Leib abgehobenen Umfeldes.“ (S. 368) Die Mitwelt bezieht nun andere Existenzen in den Beobachtungsraum mit ein (S. 379). In diesen Positionen der Weltansicht lernt die Persönlichkeit, sich zu spiegeln und ein Bild der Identität zu entwickeln.

⁷⁰ Uniformen und berufsspezifische Kleidungsstücke geben anderen gegenüber an, mit wem sie es in eben dieser Situation zu tun haben.

⁷¹ Hier sei nur daran erinnert, wie einfach es oft sein kann, über das Tragen einer Uniform zu einer Autoritätsperson zu werden, um in dieser Rolle dann auch Macht über andere auszuüben. In totalitären Staatssystemen wirkt diese Autoritätsaneignung mittels *Ver-Kleidung* noch immer. So sind beispielsweise die Fantasieuniformen von Diktatoren als Zeichen der Macht zu verstehen.

⁷² Carsten-Peter Warnke: *Rationalisierung des Dekors. Über Kleidung, Schmuck und Verschönerung in der frühen Neuzeit*, in: Richard van Dülmen (Hrsg.): *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000*, Ausstellung Prometheus. Menschen, Bilder, Visionen (= Publikation der Arbeitsstelle für Historische Lebensforschung, Universität des Saarlandes), Wien/Köln/Weimar/Böhlau 1998, S. 162.

dienen auch der Aneignung fremder Identitäten. Dieser Vorgang bleibt nicht auf das rein Äußerliche beschränkt.

Auf dem Gebiet der Kunst verhilft der Aspekt des *Ver*-Kleidens und der Distanzbildung zum eigenen Körperbild zu einer Neutralität des Künstlers im Rahmen der Inszenierung. Es ist nicht mehr die Persönlichkeit des Protagonisten, die im Mittelpunkt der Aktion und der daraus sich ergebenden Reflexion steht. Die *Ver*-Kleidung schließt die Persönlichkeit und die klar zuordenbare Identität aus. Der Künstler setzt seinen Körper als Medium ein, mit welchem die Problematik veranschaulicht wird.

2.4 Medium und Distanzbildung

Um dem Körper nicht nur durch eine veränderte Form der Kleidung zu einem anderen Aussehen zu verhelfen, werden zusätzlich verfremdende Mittel eingesetzt. Sie ergänzen das neue Körperbild zu einem schlüssigen Ganzen oder schaffen gezielt Brüche in den verwendeten Stilismen. Masken, Perücken, Accessoires und andere Formen der Manipulation sind über ihre das Körperbild verändernden Funktion auch Bedeutungsträger und können deshalb die gewählte Maskerade über die Form hinaus mit entsprechenden Inhalten bestücken und aufwerten.

2.4.1 Masken

Weil der Körper durch Kleidungsstücke größtenteils verhüllt ist, fällt unser Blick zuerst auf das Gesicht einer Person, um sie zu identifizieren.⁷³ Das Gesicht als Spiegel der Seele und der Lebensweise, die sich in ihm abzeichnet, ist in seiner Erscheinung einzigartig. Es macht den Einzelnen identifizierbar⁷⁴, selbst wenn eine noch so große Ähnlichkeit mit einer anderen Person besteht. Um die Identität verbergen zu können und den Einzelnen nicht mehr mit seiner Persönlichkeit identifizierbar zu machen, werden schon in frühen Kulturen Masken eingesetzt. Mit Hilfe der Maske wird der Versuch unternommen, „aus der Welt des Subjektiven in die des Objektiven zu transzendieren.“⁷⁵ Damit ist nicht nur die von außen erkennbare Individualität gemeint. Auch die Emotionalität des Trägers

⁷³ Hermann Kappelhoff: *Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht*, in: *Blick, Macht, Gesicht*, hg. v. Helga Gläser/Bernhard Groß/Hermann Kappelhoff, Berlin 2001, S. 27.

⁷⁴ Michael Argyle: *Körpersprache & Kommunikation*, übers. v. Christoph Schmidt (= Reihe innovativer Psychotherapie und Humanwissenschaften, Bd. 5), Paderborn 1996, S. 307.

⁷⁵ Manfred Lurker: *Maske(n)*, in: Manfred Lurker (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*, 2. erw. Aufl. Stuttgart 1983, S. 434.

wird mittels Maske unsichtbar. Für den im Verborgenen Bleibenden bedeutet dies im Allgemeinen eine größere Bewegungsfreiheit. Seine Handlungen, die er mit der Maske vollzieht, können nicht unmittelbar mit seiner Persönlichkeit in Verbindung gebracht werden.⁷⁶

Dies ist beispielsweise bei Theatervorstellungen von Vorteil, wenn dort tatsächlich die Illusion der Verkörperung einer ganz anderen Persönlichkeit gelingen soll. Bei Maskenbällen und Narrenumzügen zeigt die bis heute anhaltende Tradition die Notwendigkeit des zeitweiligen Identitätswechsels. Glaube, Aberglaube, politische Äußerungen und sexuelle Hemmungslosigkeit seien hier nur als Stichworte erwähnt, um auf die Befreiung durch Verbergen zu verweisen. Auch bei der Ausübung krimineller Handlungen versuchen die Täter meist, ihre Identität hinter einer Maske zu verbergen. Eine Fotosequenz Jürgen Klaukes bietet eine Reihung verhüllter Gesichter (Abb. 6). Hier präsentiert sich dem Betrachter eine Ansammlung potentieller Gewalt.

Die übergestülpte Maske als Gegenstand ist ein weithin sichtbarer Fremdkörper. Sie ist starr und legt deshalb „das Gesicht auf ein einziges maßgebliches Bild“⁷⁷ fest. Wenn Joan Jonas während ihrer Performance als *Organic Honey* (Abb. 7) die Maske mit dem Gesicht einer anderen Frau trägt und unter dieser Maske handelt, bleibt ihre persönliche Einstellung den von ihr vollzogenen Handlungsweisen gegenüber für den Betrachter unsichtbar. Das Lächeln auf der starren Gesichtsmaske fordert den Betrachter geradezu heraus, die Falschheit der Mimik zu durchschauen. Im wörtlichen Sinne ist dieses Lächeln aufgesetzt und wirkt unecht. Mimik und Handlung der Protagonistin fallen auseinander und verweisen somit auf den äußerlichen Umstand der Distanzbildung, die mittels Verkleidung erreicht werden kann.

Eine Maske muss nicht unbedingt auch als Gegenstand angesehen werden. Auf der Theaterbühne wird die noch in der antike gebräuchliche starre Gesichtsmaske durch das Auftragen von Schminke ersetzt. In der Theatersprache bleibt die Bezeichnung „Maske“ indes beibehalten. Die Schminke bietet in der Mode Möglichkeiten, das Erscheinungsbild zu beeinflussen, indem eine Differenz zum ungeschminkten Alltagsgesicht hergestellt wird oder eine Nachahmung modischer Trends erfolgt.⁷⁸ In beiden Fällen wird das individuelle Gesicht ausgelöscht.⁷⁹

⁷⁶ Argyle, S. 307.

⁷⁷ Belting (2002a), S. 37.

⁷⁸ Patrizia Magli: Make-up, in: Anziehungskräfte. Variété de la Mode 1786-1986, Ausstellungskatalog des Münchner Stadtmuseum 1986, hg. v. Münchner Stadtmuseum, München 1986, S. 342.

⁷⁹ ebd., S. 345.

Neben der Funktion des Verhüllens bietet die Maske auch die Möglichkeit des Enthüllens.⁸⁰ Denn mit der Verhüllung tritt ein verändertes Gesicht in die Öffentlichkeit. Die Art der Maske kann etwas über den Träger aussagen und damit mehr von seiner Identität preisgeben als ohne Maske. Das Gesicht selbst ist eine Maske, wie Claude Cahun in ihrer Collage (Abb. 1) zu beweisen versucht. In unserem Sprachgebrauch finden sich hierfür Belege. Wenn wir jemanden „demaskieren“ oder „entlarven“ können, so tritt das Eigentliche und Wahrhaftige des Betroffenen zu Tage. Da Bilder am Körper selbst produzierbar sind, bietet das Gesicht als erster Fixierungspunkt einer Persönlichkeit auch die beste Möglichkeit des Sich-Verstellens. Mimik und Schminke tragen zu einer gezielten Veränderung der Erscheinung bei. Beide Komponenten legen eine Maske über das Gesicht.

2.4.2 Perücken

Obwohl Haare in aller Regel permanent nachwachsen, gelten sie nicht als bevorzugter Sitz des Lebens.⁸¹ Dennoch haben sie eine höhere symbolische Bedeutung. Ihnen wird zugeschrieben, die unerschöpfliche Kraft darzustellen.⁸² Da ihnen auch ein Fetisch-Charakter anhaftet⁸³, gilt seit jeher die Üppigkeit der Haarpracht als ein erstrebenswertes Ideal. Indem Haare dem Gesicht zu einem Rahmen verhelfen, bestimmen sie den Erscheinungstypen entscheidend mit. Der plötzliche Wandel der Erscheinung, die durch eine extreme Veränderung der Frisur hervorgerufen wird, verweist oft auf eine Veränderung, die sich in der Persönlichkeit selbst vollzieht. Haare lassen sich leicht vom Körper trennen und stellen jedoch nur einen vorübergehenden, aber für jeden anderen deutlich erkennbaren Verlust dar. Außerdem dienen Haare auch als Opfer im Rahmen ritueller Handlungen.

Um das eigene Erscheinungsbild schnell und kurzfristig zu verändern, finden Perücken und Haarteile ihren Einsatz, weil sie einen großen Einfluss auf die Wirkung des Gesichts ausüben, so dass mit relativ geringem Aufwand eine Differenz zum gewohnten

⁸⁰ Belting (2002a), S. 36.

⁸¹ V. Hamp: Haar, in: LThK, Bd. 4, 2. völlig überarb. Aufl., Freiburg 1986, Sp. 1293.

⁸² Der Löwenbändiger Samson konnte erst bezwungen werden, als seine Frau Delila ihm die Haare geschoren hatte. Vgl. A. Legner: Samson, in: LThK, Bd. 9, 2. völlig überarb. Aufl., Freiburg 1986, Sp. 302.

⁸³ Im Besitz einer Haarlocke eines Anderen zu sein, bedeutet, etwas von dessen Identität in den Händen zu halten. Sobald jemand seine Haare verliert, verändert sich nicht nur sein Erscheinungsbild. Auch ein nicht unwesentlicher Teil der Identität fehlt. Deshalb war die Vorgehensweise gegen KZ-Insassen während des sog. „Dritten Reiches“ besonders demütigend hinsichtlich der Entstellung ihrer Erscheinung und der gezielten Missachtung religiöser Traditionen in der speziellen Bedeutung des Haupthaares, wenn ihnen unter dem Vorwand, die Verbreitung von Läusen verhindern zu wollen, Köpfe kahl geschoren wurden. Dies schildert Kurt Gerstein in seinem Augenzeugenbericht über diese Prozedur im Lager Belzec, in: Kurt Zentner (Hrsg.): Illustrierte Geschichte des Dritten Reiches, Bd. II, Köln 1981, S. 523.

Körperbild entstehen kann. Perücken erzeugen durch eine Variation der Haarlänge, Struktur oder Farbe ein stark verändertes Erscheinungsbild einer Persönlichkeit. Deshalb findet die Perücke auf dem Gebiet der Kunst nach wie vor ein vielfältiges Einsatzgebiet.

Künstliche Haarteile dienen also nicht nur „der Eitelkeit oder dem Wunsch, das Aussehen“⁸⁴ zu verändern. Sie bieten zusätzlich die Möglichkeit, Typen zu bilden oder nachzuahmen, was sich auf das gesamte Erscheinungsbild einer Persönlichkeit auswirkt. Das auf diese Weise produzierte Körperbild differiert dann stark vom eigentlichen Aussehen des Körpers, obwohl Gesicht und Statur unverändert bleiben.

2.4.3 Accessoires

Was nicht unmittelbar dem Schutz der äußeren Hülle des Körpers dient, zählt zum schmückenden Beiwerk. Deshalb repräsentieren Accessoires in erster Linie den sozialen Status des Trägers. An ihnen lässt sich ablesen, welcher Gesellschaftsschicht jemand angehört, was er oder sie sich leisten kann und wie geschickt Accessoires eingesetzt werden, um „Stil“ zu beweisen.

Gerade wegen dieser eigentlich nutzlosen aber doch bezeichnenden Ausschmückung der eigenen Erscheinung eignen sich diese oft symbolisch beladenen zusätzlichen Kleidungsstücke besonders gut zur Veränderung und Verfremdung. Accessoires betonen die sichtbar werdende Identifizierung mit einer anderen Gesellschaftsschicht oder gar einer fremden Kultur durch Aneignung derer Symbole. So bieten sich von Kopf bis Fuß Möglichkeiten, ein anderes Körperbild des Selbst zu schaffen.

Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein war es üblich, eine Kopfbedeckung zu tragen. Von ihrer Symbolik her betont sie die Macht des Hauptes und damit des Trägers selbst.⁸⁵ Mittels Kronen und Hörnern erscheint die Statur des Trägers vergrößert. Dies wirkt auf seine Macht und Autorität zurück. Somit bezieht sich das Tragen von erhöhenden Kopfbedeckungen meist auf Männer. Frauen dagegen ist das Tragen von verhüllenden und die Statur kleiner machenden Kopfbekleidungen vorbehalten.⁸⁶ Ihr wird damit die Rolle der Unterstellten zugewiesen. Mittels Hüten, Kappen, Mützen und Tüchern lässt sich deshalb auch eine andere Geschlechtszugehörigkeit darstellen. Die Identität verändert sich zudem durch die entsprechende Wahl sozialer Attribute und der Vermischung von Standszeichen.

⁸⁴ Artikel „Perücke“, in: Metzler Lexikon der Antike, hg. v. Kai Brodersen/Bernhard Zimmermann, Stuttgart/Weimar 2000, S. 456.

⁸⁵ Ingrid Loschek: Accessoires. Symbolik und Geschichte, München 1993, S. 103.

⁸⁶ ebd., S. 105.

Auch beim Tragen von Schmuckteilen treten Verfremdungseffekte auf. Zunächst dient der Schmuck dazu, sich von der Allgemeinheit abzuheben – ganz gleich, welchem Geschlecht man angehört. Dem Schmuck wohnt auch ein erotisches Moment inne. Außerdem wird er in bestimmten Erscheinungsformen mit Symbolen der Magie in Verbindung gebracht. Hier sei nur an die Macht der Amulette erinnert. Dabei spielt es nur eine untergeordnete Rolle, ob es sich um echten Schmuck oder so genannten Modeschmuck handelt. Da Schmuck in jeder Kultur auftritt, bietet er eine Identifikationsbasis für den jeweiligen Träger. Ethnisch geprägtes Schmuckdesign bleibt aber nicht nur in eben diesem ursprünglichen Kulturgut verhaftet. So ging man beispielsweise in den 1970er Jahren für kurze Zeit dazu über, Indianerschmuck in die Mode aufzunehmen. Ein unmittelbarer Austausch zwischen den Kulturen oder gar eine Integration der indianisch geprägten Kultur in andere Gesellschaften gab es jedoch nicht. Als weiterer Aspekt der äußerlichen Veränderung gilt die Aufhebung geschlechtsspezifischer Schmuckstücke.

Auch Schuhe tragen dazu bei, die eigene körperliche Erscheinung auffällig zu verändern. Sie sollen nicht alleine die Füße schützen, sondern gelten seit frühester Zeit auch als Luxusartikel und Standeszeichen.⁸⁷ Schuhe sind ebenso lange Gegenstand der Mode und büßen deshalb die Konzentration auf das Bequeme und Nützliche ein.⁸⁸ Jede Art von Fußbekleidung setzt die Identifikation mit diesem Stück voraus. Wir zwingen unsere individuelle Fußform in einen seriell und meist maschinell gefertigten Schuh und bringen ihn durch das Tragen erst in eine für uns bequeme Form. Bisweilen passen sich auch die Füße an die Schuhformen an. Außerdem diktiert uns der Schuh die darin mögliche Bewegung.⁸⁹ Die Art des Schuhs beeinflusst die Art des Gehens. Auf dieser Ebene sind nun wieder Verfremdungen möglich. Gerade bei transsexuellen Verkleidungen spielt das richtige Schuhwerk eine entscheidende Rolle. Kein Mann, der Frauenkleider trägt und dabei Turnschuhe anbehält, wird die Umwelt von seiner veränderten Identität überzeugen können.

2.4.4 Andere Manipulationen des Körperbildes

Neben den bereits beschriebenen Formen der sichtbaren Veränderungen des Körpers und seines Erscheinungsbildes gibt es weitere Möglichkeiten, sichtbare Mängel – oder was dafür gehalten wird – zu kaschieren.

⁸⁷ ebd., S. 305.

⁸⁸ Guillaume Garnier: Schuhe, in: Anziehungskräfte. Variété de la mode 1786 – 1986. Ausstellungskatalog des Münchner Stadtmuseums 1986, hg. v. Münchner Stadtmuseum, München 1986, S. 490.

⁸⁹ Loschek (1993), S. 26.

Am augenfälligsten sind dabei Prothesen. Fehlende Körperteile werden durch künstliche Hinzufügungen ersetzt. Ihre Funktion ist begrenzt auf die Hilfestellung bei körperlichen Betätigungen. So unterstützt die Beinprothese den Bewegungsablauf beim Gehen. Die Funktion von Prothesen erstreckt sich außerdem auf das Gebiet der Körperästhetik. Hier werden nicht nur objektiv fehlende Körperteile ersetzt. Auch scheinbar unvollständige Bereiche des Körpers erfahren mittels Prothesen eine optische Aufwertung. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst können Prothesen zum Beispiel als Mittel zur Persiflage eingesetzt werden. Jürgen Klauke nutzt in den frühen Serien selbst angefertigte Körperteile, die über den empfundenen Mangel der eigenen Geschlechtlichkeit hinweghelfen sollen. Die Kombination aus künstlichen Körperteilen und den Posen des Künstlers vor der Fotokamera unterstreichen die Künstlichkeit des Körperbildes.

Dieser Umstand lässt sich auch auf eine weitere Möglichkeit körperlicher Verwandlung übertragen. Veränderungen des Gesichts täuschen in gleicher Weise eine körperliche Ästhetik vor, die nicht unbedingt vom natürlichen Körperbild erfüllt werden muss. Das Gesicht, das als Spiegel der Seele gilt, kann mittels Schminke verändert werden. Sie verbirgt das Gesicht nicht vollständig, sondern führt zu einem anderen Erscheinungsbild des Äußeren. Von der Funktion der offensichtlichen äußerlichen Veränderung befreit, bietet die Schminke auf dem Gebiet der Mode zwei Möglichkeiten, das eigene Körperbild zu beeinflussen – die Nachahmung und die Differenzierung.⁹⁰ Die Schminke unterliegt also den gleichen ungeschriebenen Gesetzen der Mode wie die Kleidung. Das ungeschminkte Gesicht bietet insofern eine individuelle Fläche an, als hier die Spiegelung der Seele noch klar und unbeeinflusst ist. Mit Hilfe der Schminke wird das individuelle Gesicht ausgelöscht.⁹¹ Für die Öffentlichkeit bleibt das wahre Gesicht verborgen hinter einer beweglichen Art von Maske. Deshalb eignet sich die Verwendung von Make-up auch zur Distanzierung vom Selbst, vom eigenen Körperbild⁹². Bei der Vorstellung, jemand ganz anderes sein zu wollen, gilt dem Gesicht besonders viel Aufmerksamkeit, da es immer einzigartig ist⁹³ und dem Individuum zugeordnet werden kann.

In Detektivgeschichten wird oft die Wandlungsfähigkeit der äußeren Erscheinung aufgegriffen. Angeklebte Bärte, falsche Augenbrauen und Wimpern können zu einem völlig anderen Gesichtstypen führen. Diese Methode, sich mittels Schminke und falschen Haarteilen äußerlich zu verändern, tritt auch in der Kunst auf. Cindy Shermans *Untitled Filmstills* bestehen aus Fotografien, die zwar immer den Körper der Selbstdarstellerin zei-

⁹⁰ Magli, S. 342.

⁹¹ ebd., S. 345.

⁹² Vgl. dazu auch die Ausführungen in Abschnitt 2.4.1. zur Maske.

⁹³ Sogar eineiige Zwillinge unterscheiden sich voneinander, wenn auch nur geringfügig.

gen, aber auch stets ein neues Körperbild und einen völlig veränderten Frauen- oder auch Männertyp festhalten. Dies gelingt in weiten Teilen ohne starre Gesichtsmasken und falschen Nasen. Meist genügt schon die Art des Schminkens, um ein entsprechendes Körperbild zum Typus herzustellen.

Sämtliche Möglichkeiten, das Körperbild direkt am Körper mit Hilfe von Attrappen und Schminke zu verändern, sind in gewisser Weise Fälschungen. Sie führen dem Gegenüber tretenden eine Täuschung vor Augen. Was er oder sie zu sehen bekommt, hat mit der Realität des Körpers nichts mehr zu tun. Erst wenn alle Prothesen abgenommen und das Gesicht abgeschminkt ist, wird der „wahre“ Anblick geboten. Hier stellt sich indes die Frage, ob dies auch der Realität entspricht. Denn die Identität, wenn sie an das äußere Erscheinungsbild geknüpft wird, prägt sich in der Öffentlichkeit in „maskiertem“ Zustand ein und ist schon allein deshalb von der gemeinten Persönlichkeit nicht mehr zu trennen. Ohne Maske tritt eine ganz andere Person hervor.

3. (Selbst)Darstellung in Differenz zum Selbstporträt

Indem Künstler bei Performances und Fotografien ihren eigenen Körper als Modell einsetzen, um die unterschiedlichen Problemfelder darzustellen, gerät das an sich individuelle *und* identifizierbare Körperbild in den Mittelpunkt der Reflexion. Mit Hilfe der Verkleidung wird eine Distanz zum darstellenden Subjekt geschaffen, dennoch tritt der Künstler selbst in seinem Werk als unmittelbarer Bildproduzent auf. Die Aktionen der Body Art und Performances, die den Anspruch erheben, *über* das Selbst des Künstlers hinaus zu weisen, unterscheiden sich grundlegend von Selbstporträts im klassischen Sinne.

Um nicht nur eine inhaltliche Differenzierung anzustreben, sondern auch begrifflich zu einer größeren Präzision zu gelangen, werden die Aktionen von Künstlern, die zwar ihren eigenen Körper zum Einsatz bringen, aber nicht die Problematik der persönlichen Identität meinen, als (Selbst)Darstellungen bezeichnet. Sie sind nicht mit den Selbstdarstellungen und Selbstporträts zu verwechseln, wie sie in einschlägigen Lexika aufgeführt werden.⁹⁴ Der die beiden Darstellungsformen unterscheidende Aspekt lässt sich mit Hilfe der *termini technici* aus der Literaturwissenschaft skizzieren: Demnach entsprechen Selbstporträts und Selbstdarstellungen eher Autobiographien und meinen damit dezidiert die Identität des Autors bzw. des bildenden Künstlers. (Selbst)Darstellungen lösen sich

⁹⁴ Meist sind Bilder, auf welchen der Körper des ausführenden Künstlers zu sehen ist, wechselweise als Selbstbildnisse, -porträts oder -darstellungen bezeichnet, ohne eine inhaltliche Differenzierung vorzunehmen.

von der Identität des Produzenten und bewegen sich auf der fiktiven Ebene einer Ich-Erzählung.

3.1 Selbstbildnisse und Selbstporträts

Wenn Porträts und auch Selbstbildnisse Funktionen wie Repräsentation, Introspektion und Dokumentation erfüllen, konzentrieren sie sich auf Bereiche, die unmittelbar mit der Persönlichkeit des Dargestellten zu tun haben. Sie halten das Äußere des Porträtierten fest und vermitteln eine scheinbare körperliche Präsenz im Bildraum, unabhängig von der tatsächlichen Anwesenheit des Bildobjekts im selben Raum. Selbstbildnisse dienen der Selbstreflexion und bieten dem Betrachter eine Art visueller Autobiografie. Das heißt, dass die Selbstwahrnehmung immer nur unvollständig und subjektiv motiviert sein kann.⁹⁵ Die Selbstbespiegelung ist an die jeweiligen Situationen und Emotionen des sich selbst Beobachtenden gebunden und versucht, über das Äußere in das Innere vorzudringen. Gleichzeitig kann für den Rezipienten der Eindruck von nachvollziehbarer Unmittelbarkeit des künstlerischen Selbstempfindens entstehen.⁹⁶ Bildnisse belegen die Existenz einer Person zu einem bestimmten Zeitpunkt, der über die Situation hinaus festgehalten wird.

3.1.1 Repräsentation

Bildnisse, ob sie nun den Künstler selbst zeigen oder eine von ihm porträtierte Persönlichkeit, verweisen in ihrer Funktion als repräsentatives Bild auf die zu einem bestimmten Zeitpunkt gegebene Präsenz des Körpers. Durch das Bildnis wird der Porträtierte für den Betrachter sichtbar. Indem der Betrachter diesen bestimmten Körper vor Augen hat, bleibt nicht nur die spezifische körperliche Erscheinung präsent. Auch die Charakteristika und die soziale Rolle werden vermittelt.⁹⁷ Dabei ist es weniger wichtig, ein vermeintlich authentisches Abbild der äußeren Erscheinung herzustellen.⁹⁸ Solchen Ansprüchen genügt

⁹⁵ Gottfried Boehm: Die opaken Tiefen des Inneren, in: Michael Hesse/Max Imdahl (Hrsg.): Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag (= Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, Sonderband), Frankfurt a. M. 1986, S. 21.

⁹⁶ Gottfried Boehm: Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert, in: Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse im 20. Jahrhundert“ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Ausstellungskatalog, 4.3. – 11.5. 1997, hg. v. Thomas Döring, Braunschweig 1997, S. 25.

⁹⁷ Vgl. Die Ausführungen von Ernst H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theory*, Princeton, N.J. 1957.

⁹⁸ Wie schwierig sich allein der Versuch einer Definition von „Ähnlichkeit“ in Bezug auf das Porträt gestaltet, beschreibt Hermann Deckert in seinem Essay *Zum Begriff des Porträts* in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, hg. v. Hermann Deckert/Hanns Meinhard, Bd. 5 (1929), S. 261 – 282.

selbst die Fotografie nicht, da das fotografisch aufgenommene Bild eines Körpers nur einen selektiven Ausschnitt aus der Vielfalt der Bildmöglichkeiten bieten kann. Selbstbildnisse beschäftigen sich auf dem Gebiet der Repräsentation mit der Erörterung des eigenen Rollenempfindens, des Künstlers als Künstler.

Jochen Gerz konfrontiert den Betrachter bei seiner Aktion *Ausstellung von Jochen Gerz neben seiner fotografischen Reproduktion* (1972) mit zwei Bildern (Abb. 8). Er präsentiert für die Dauer von zwei Stunden sein eigenes Körperbild in unmittelbarer Nähe zu einer lebensgroßen und taggleich entstandenen Porträtfotografie, die an einer Hauswand angebracht ist.⁹⁹ Aus der anfänglich gegebenen Tautologie, die sich aus der fast gänzlich übereinstimmenden Doppelung der Bilder ergibt, entwickelt sich im Verlauf der Zeit eine Veränderung. Jochen Gerz präsentiert sich auf der Straße als identifizierbares Individuum neben einer Porträtfotografie. Das Medium „Porträtfotografie“ verliert in der Doppelung des Körperbildes seine Funktion als Repräsentant eines abwesenden Körperbildes, da die Fotografie neben dem leibhaftig präsenten Körper als statische Momentaufnahme diese Aufgabe nur unzureichend erfüllen kann. Die neue Aufgabe der Porträtfotografie besteht nun darin, die zunehmende Abweichung zu dokumentieren, die sich aus der allmählichen Ermüdung des Künstlers ergibt. Dem fotografischen Augenblick ist die Dynamik des Körpers und dessen rasche Wandlungsfähigkeit zur Seite gestellt, selbst wenn sich Jochen Gerz während dieser Aktion kaum bewegt. Indem diese Performance wiederum fotografisch dokumentiert wird, verdoppelt sich der Eindruck des Statischen als Repräsentation eines Subjekts im öffentlichen Raum.

Piero Manzoni dagegen beschränkt die Repräsentation seines Körpers auf Spuren und Hinterlassenschaften, die auf die Identität des Künstlers verweisen können. So stempt er hart gekochte Eier mit seinem Fingerabdruck, bläst mit seinem Atem Luftballons auf und beschriftet Konservendosen mit der Bezeichnung *merda d'artista*. Diese Objekte sind „Belege für die unmittelbare Anwesenheit des Autors und seine Teilnahme bei der Herstellung des Werkes.“¹⁰⁰ Das repräsentative Selbstporträt in Manzoni's Arbeiten verlässt sich nicht länger auf die Abbildung der äußeren Erscheinung. Der Körper dient als unmittelbarer Erzeuger von ihm selbst repräsentierenden Bildern jenseits gängiger Bildvorstellungen. Piero Manzoni verwendet intimste „Materialien“, die er aus seinem Inneren schöpft – mit Ausnahme der Fingerabdrücke. Dennoch bleibt fraglich, inwiefern seine Identität glaubhaft repräsentiert wird. Allein das Vertrauen des Rezipienten in die

⁹⁹ Dokumentation der Aktion in: Jochen Gerz. mit / ohne Publikum. Performances 1968 – 1980. Katalog Kunsthalle Bielefeld, Paris 1981, Aktion Nr. 19, o. S.

¹⁰⁰ Klaus Hoffmann: Kunst-im-Kopf. Aspekte der Realkunst. Expansion, Reduktion, Natur-Kunst, Destraktion, Ich-Kunst, Kunst-im-Kopf, Köln 1972, S. 150.

Authentizität der vom Körper des Künstlers hergestellten Objekte macht diese zu Repräsentanten des sich selbst Porträtierenden.

Selbstporträts dienen daneben auch dem Festhalten der äußeren Selbstwahrnehmung. Nicht immer ist dazu die Zuhilfenahme eines Spiegels notwendig. Ernst Mach zeigt in der erstmals 1886 erschienenen Schrift „Beiträge zur Analyse der Empfindungen“ als erste Abbildung den Ausschnitt aus der Selbstwahrnehmung, der bei geschlossenem rechtem Auge sichtbar wird (Abb. 9). Die Wahrnehmung des eigenen Gesichts bleibt auf den oberen Augenbogen, auf die Nasenspitze und den Schnurrbart begrenzt. Auch die übrige Körperwahrnehmung ist unvollständig.

Timm Ulrichs greift diesen Gedanken der Selbstschauung in seiner 1968 entstandenen Arbeit *Die weißen Flecken meiner Körper-Landschaft* auf (Abb. 10). Eine schwarze Markierung trennt die Körperpartien, die er gerade noch ohne Zuhilfenahme eines Spiegels sehen kann von jenen, die sich seinem Sichtfeld entziehen. Diese Stellen werden mit weißer Farbe aufgefüllt. Indem Timm Ulrichs den Körper als Landschaft bezeichnet, symbolisieren die weißen Flecken die *terra incognita*.

Das Problem der Selbstwahrnehmung ist auch Gegenstand einer Arbeit von Giulio Paolini. Sein *Autoritratto* von 1970 zeigt eine Porträtfotografie mit einer verdoppelten Wiedergabe seiner äußeren Erscheinung (Abb. 11). Die bildimmanente Spiegelung der Aufnahme verweist auf die Schwierigkeit, sich ein Bild von sich selbst zu machen. Wiedergabe und Widerspiegelung¹⁰¹ des Körperbildes sind in diesem Fall jedoch nicht tautologisch aufgefasst. Die Doppelung des Abbildes zeigt einerseits in einer Porträtaufnahme die Ansicht, die der Betrachter auch vom unmittelbar anwesenden Körperbild Paolinis haben könnte. Zum anderen bringt das Spiegelbild des Porträts jene Ansicht in das Bild hinein, die der Künstler von sich selbst im Spiegel gewinnen kann. Welche der beiden Aufnahmen die „wirkliche“ Ablichtung des Körperbildes bietet, bleibt dabei offen.

Solche Selbstporträts lassen den Aspekt der Introspektion außer Acht. Sie beschäftigen sich mit der rein äußerlichen und von daher auch scheinbar objektiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Körperbild. Das fotografische Selbstbildnis – wie weit es auch an eine vermeintlich herstellbare wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Körperbildes heranreichen mag – taugt nicht zur vollständigen Repräsentation der abgelichteten Person.

¹⁰¹ Wolfgang Max Faust: Et quid amabo: Notizen zu den Arbeiten von Giulio Paolini, in: Giulio Paolini. *Del bello intelligibile*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, 7.3. – 25.4. 1982, Von der Heydt-Museum Wuppertal, 4.5. – 13.6. 1982, Neuer Berliner Kunstverein in Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 13.8. – 11.9. 1982, Essen 1982, S. 15.

3.1.2 Introspektion

Mit der Introspektion treten die Psychologie und die Interpretation des Ausdrucks als erweiterte Bildnisfunktion auf. Selbstbildnisse dienen auch der Selbstbefragung. Indem das Ergebnis der Introspektion im Bildnis festgehalten wird, gerät das Abbild zum Selbstbekenntnis, das sich der Interpretation preisgibt.

Wird im Porträt der Versuch unternommen, der Persönlichkeitsstruktur des Darzustellenden näher zu kommen, so erweist sich die Introspektion bei dem Selbstporträt als Problem des subjektiven Blicks in zweierlei Hinsicht. Zum einen wirkt der Eindruck des zu Porträtierenden auf den Künstler und lässt in diesem zunächst ein Persönlichkeitsbild entstehen, dem das daraufhin angefertigte Bildnis zu entsprechen hat. Der subjektive Blick des Porträtisten auf das Objekt liest etwas aus dessen Persönlichkeit heraus und übersetzt das Erkannte in das Bildnis. Zum anderen wird der zu Porträtierende dazu neigen, diejenige Seite seiner Persönlichkeit, die ihm am vorteilhaftesten scheint, in den Vordergrund zu stellen, so dass sie vom Porträtisten erkannt werden kann. Das Problem der Subjektivität verschränkt sich noch, wenn Künstler und zu Porträtierender identisch sind.

Die Selbstwahrnehmung ist bei jedem Individuum auf die Erfahrung der eigenen Befindlichkeit konzentriert.¹⁰² Auf die Selbstdarstellung in einem Bild bezogen bedeutet dies, einen subjektiv ausgewählten Bereich des Inneren zu äußern. Diese selektive Wahrnehmung des Selbst wird einerseits von der Selbsterfahrung bestimmt, die der Künstler im Bild reflektieren möchte.¹⁰³ In einer tautologischen Selbstbeschäftigung arbeitet sich der Künstler in seine Gedanken- und Gefühlswelt vor.¹⁰⁴ Andererseits wird der sich selbst Porträtierende darum bemüht sein, nur jene Bilder von sich selbst zu schaffen, die auch für die Augen Dritter geeignet¹⁰⁵ und vielleicht sogar bestimmt sind.

Solchermaßen in die Selbstdarstellung eingegrenzt, verleitet die Herstellung eines reflektierenden Selbstporträts zur Steuerung des subjektiven Ausdrucks. Urs Lüthi setzt sich in einer frühen Fotoserie über die ihm von Geburt an gegebene Körperidentität hinweg und versucht, in der so gewonnenen relativen Freiheit eine Übereinstimmung von Wunschdenken und Erscheinungsbild zu erzielen (Abb. 12).¹⁰⁶ Wenn er sich dabei seine androgyne Erscheinung zu Nutzen macht und durch den Einsatz von Verkleidung den

¹⁰² Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 234.

¹⁰³ Boehm (1986), S. 23.

¹⁰⁴ Hans-Dieter Mummendey: *Psychologie der Selbstdarstellung*, 2. überarb. Aufl. Göttingen/Basel/Toronto/Seattle 1995, S. 38.

¹⁰⁵ ebd., S. 38.

¹⁰⁶ Mayou: S. 89.

mittels seines spezifischen Körperbildes entstehenden Eindruck noch verstärkt, unterliegt seine Selbstpräsentation nicht dem Schema der Travestie.¹⁰⁷ Er vermittelt ein Bild von sich selbst, wie er gesehen werden möchte. Das von ihm entstandene Bildnis verweist auf das Insistieren, sich über gesellschaftliche Konventionen hinwegzusetzen und „über die existentielle Grenzen“¹⁰⁸ hinauszugehen.

Dagegen steuert Arnulf Rainer eine Herstellung von Selbstporträts an, die das Bewusstsein seines Selbst weitgehend auszuschalten versuchen. Mit den Grimassenbildern distanziert er seine Körperlichkeit von der Steuerung des Ausdrucksvermögens durch das Selbst-Bewusstsein. Er gerät jedoch in nicht auflösbare Widersprüche. Die während des fotografischen Akts verdrängte „Self-awareness“¹⁰⁹ wird in der nächsten Bearbeitungsstufe mit der aus einer unbestimmten zeitlichen Distanz heraus äußerst subjektiven Übermalung konfrontiert. Arnulf Rainer gibt vor, seine Empfindungen, die er während des Fotografiert-Werdens gespürt zu haben glaubt, aber in den Aufnahmen nicht wieder finden kann, mittels Retuschen betonen zu wollen.¹¹⁰ Damit ist die anfänglich unterstellte Distanz zum Selbst aufgehoben. Ein weiterer Widerspruch ergibt sich aus der Behandlung der eigenen Persönlichkeit, wenn Arnulf Rainer seine Arbeiten als „Selbstverwandlung, Selbstverhüllung, Selbstbelügung, Selbsttarnung, Selbstübersteigerung“¹¹¹ bezeichnet, aber gleichzeitig bemerkt: „Was auf den Bildern vorgeht, ist alles erfunden, Prahlerei, Schmierentheater.“¹¹² Es geht ihm nicht wirklich um eine Auseinandersetzung mit der Identität – auch nicht der eigenen. Der subjektive Einblick in seine Gefühlswelt gibt von der Persönlichkeit des Selbstdarstellers nichts preis. Dennoch sind die Grimassenbilder keine auf Objektivität bedachten Selbstporträts. Allein die Abstraktion der Übermalungen bietet eine Introspektion in die situative Selbstempfindung Arnulf Rainers. Dem Betrachter wird aber nicht wirklich ein Bild der Persönlichkeit des Künstlers geboten.

¹⁰⁷ Lippert (1975a), S. 106.

¹⁰⁸ Mayou, S. 89.

¹⁰⁹ Vgl. die Thesen von W. Ray Crozier und Paul Greenhalgh: Self-Portraits As Presentation of Self, in: Leonardo, Vol. 21, No. 1 (1988), S. 29-33. Die beiden Autoren beziehen die aus der Sozialpsychologie entwickelten drei Theorien zur Selbstdarstellung in Selbstporträts auf die Betrachtung derselben. Dabei unterscheiden sie zwischen der „self-awareness“, der „self-presentation“ und der „social constructionist“-Theorie. Die „self-awareness“-Theorie geht davon aus, dass der sich selbst porträtierende Künstler mittels Beobachtung zu einem objektiven Selbstbild gelangen kann. Crozier und Greenhalgh kritisieren in ihrer Analyse zwei oben bereits angesprochene Punkte. Zum einen sehen sie nicht geklärt, wem die Aufmerksamkeit der Selbstbeobachtung gilt, dem Selbst, das es vorgeblich zu ergründen gibt, oder dem Betrachter, dem ein bestimmtes Bild übermittelt werden soll. Zum anderen machen sie auf das Problem der selektiven Wahrnehmung aufmerksam. Die Selbst-Bewusstheit, auf die Arbeit Arnulf Rainers übertragen, kann also nicht wirklich gezielt hervorgerufen und folglich auch nicht gänzlich verdrängt werden.

¹¹⁰ Vgl. seine Ausführungen in: Arnulf Rainer: Ohne Titel, in: Ders. Körpersprache, München 1980, S. 6-11, hier S. 6.

¹¹¹ ebd., S. 7.

¹¹² ebd., S. 7.

3.1.3 Dokumentation

Neben der Repräsentation oder Introspektion des Dargestellten im Selbst/Bildnis bietet das Porträt auch die Möglichkeit der Dokumentation.¹¹³ Bildnisse von Menschen können bestimmte Momente im Leben eines Einzelnen für ihn selbst und dann auch für andere Rezipienten festhalten. Sie dokumentieren einen Ausschnitt aus der gewesenen Wirklichkeit, dem der Dargestellte Bedeutung beimisst. Hans-Georg Gadamer bezeichnet diesen bedeutungsgeladenen Moment als „Okkasionalität“.¹¹⁴ Das Selbst/Porträt – das Phänomen trifft auf beide Gattungen zu – steht in einer so engen Beziehung zum Porträtierten, dass es keine Nachahmung nach einem Modell meint, sondern ein bestimmtes Individuum darstellt.¹¹⁵ Damit rückt das dokumentierende Selbstporträt sehr viel näher an das Eigentliche einer Persönlichkeit heran als es Repräsentation und Introspektion vermögen.

Die retrospektive Aufarbeitung der eigenen Kindheit dokumentiert Christian Boltanski in einer mehrteiligen Fotoserie. An sich belanglose Ereignisse wie Kissen-schlacht, Frühstück und Rückkehr von der Schule an vorgeblich bestimmten Tagen suggerieren eine tiefere Bedeutung des Moments. Die Aufnahmen scheinen Ausschnitte aus dem gewöhnlichen Alltag eines Kindes zu dokumentieren.¹¹⁶ Sie können diesen Anspruch indes nicht einlösen, weil sie nicht das *Kind* Christian Boltanski in diesem gemeinten Augenblick zeigen, sondern aus einem erheblichen zeitlichen Abstand heraus entstanden sind und das Körperbild eines eindeutig erwachsenen Menschen zeigen. Christian Boltanski stellt die Szenen nach und spricht damit der Porträtfotografie die dokumentierende Funktion ab.

Timm Ulrichs dagegen nutzt den Aspekt der Dokumentation in der Selbstdarstellung, um spezifische Eigenschaften seines Körpers zu vermitteln. Dies geschieht einmal durch eine Analyse der Körpertopografie. Der flach ausgestreckt liegende Körper des Künstlers wird in seinen Höhenschichten analysiert (Abb. 13). Auf diesem Weg entsteht

¹¹³ Das Bildnis bewahrt die einmal gegebene Anwesenheit des festgehaltenen Körpers für die Nachwelt. In diesem Sinne erfüllt es die Memorialfunktion, weil der Tod im Bildnis impliziert ist. Vgl. Norbert Schneider: *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670*, Köln 1994, S. 28.

¹¹⁴ Hans-Georg Gadamer: *Die Okkasionalität des Porträts*. Auszug aus „Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik“ (1960), in: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hrsg.): *Porträt (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2)*, Berlin 1999, S. 431-434.

¹¹⁵ ebd., S. 432.

¹¹⁶ Die Gewöhnlichkeit bringt die Ereignisse in einen überindividuellen Zusammenhang. Boltanski rekonstruiert nicht seine Kindheit, sondern verkörpert die Erinnerungen sämtlicher Kinder. Vgl. Christian Boltanski: *La Vie Impossible*, in: Christian Boltanski, *Inventar. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 12.4. – 9.6. 1991*, hg. v. Uwe M. Schneede, S. 82.

eine Dokumentation der Oberflächenstruktur Timm Ulrichs' zu eben jenem Zeitpunkt. Obwohl nun eine enge Verknüpfung von Porträtiertem und Porträt besteht, bietet dasselbe keinen Einblick in die Persönlichkeit. Die Körperanalyse bleibt auf die Beschaffenheit der Oberfläche begrenzt. Dies geschieht auch in einer weiteren Arbeit Timm Ulrichs'. Er errechnet die Ausdehnung der eigenen Körperoberfläche und stellt das Ergebnis als „Selbstporträt“ dar (Abb. 14). Dieses Selbstbildnis besteht aus einer nicht grundierten Leinwand, die mit einer Zahl – jener Größe, die Ulrichs' Körperoberfläche entspricht – beschriftet ist. Somit bietet auch dieses Selbstporträt die unmittelbare Übereinstimmung von Bildnis und Dargestelltem und auch hier verwehrt der Künstler eine tiefer greifende, die bloße Körperoberfläche verlassende Analyse des Selbst.

Selbstporträts mit dem Anspruch auf Dokumentarisierung eines Augenblicks oder körperlichen Zustandes müssen indes nicht in einem einzigen Bildnis als Repräsentant kulminieren. Auch ganze Bildfolgen können spezifische und selektierte Lebens- und Erfahrungsbereiche von erhöhtem persönlichen Wert wiedergeben. Solche Serien bieten Einblick in die Biografie des Dargestellten, auch wenn dies nur auf einer stark verallgemeinernden Ebene geschieht.¹¹⁷ Ausgangspunkt bleibt das Selbstverständnis, das danach strebt, „die Ich-Bekundungen mit der Signifikanz des Persönlich-Individuellen zu versehen, mit der Absicht, sich zu unterscheiden, sich herauszuheben, unverfälscht Eigenes zu zeigen.“¹¹⁸ Der Rezipient erfährt nicht unbedingt, was den Selbstdarsteller tatsächlich bewegt. Das dokumentarische Moment der biografischen Selbstporträtserie stellt einen bestimmten Aspekt der betreffenden Persönlichkeit in den Vordergrund und bietet darin eine Möglichkeit der gezielten Beobachtung. Jedes einzelne Bildnis dient als Ausgangspunkt für den Vergleich mit den anderen Aufnahmen. Es geht nicht darum, bedeutende Ereignisse für die Nachwelt festzuhalten, um diese anschließend einer Interpretation zu unterziehen.¹¹⁹ Serielle fotografische Aufnahmen zielen eher auf die Dokumentation äußerlicher Veränderungen ab. Sie bieten daneben einen Anstoß, näher zu untersuchen, wie sich der Blick auf die eigene Persönlichkeit des Selbstdarstellers im Laufe der Zeit ändert.

Friedl Kubelka fertigt zwischen dem 22.3. 1972 und dem 21.3. 1973 ein so genanntes *Jahresporträt* an (Abb. 15).¹²⁰ Fast jeden Tag entsteht ein fotografisches Selbstporträt. Der Blick auf das Selbst unterliegt dabei permanenten Veränderungen. Eine ein-

¹¹⁷ Klaus Hoffmann: Über Ich-Kunst, Ich-Akteure und Ich-Autoren, in: Jürgen Harten/Manfred de la Motte/Karl Ruhrberg/Wieland Schmied (Hrsg.): Kunstjahrbuch 1 (1970), Hannover 1970, S. 157.

¹¹⁸ ebd., S. 159.

¹¹⁹ Hier könnte beispielsweise die Frage gestellt werden, welche Auswirkungen ein spezifisches Ereignis für das betreffende Subjekt hatte und wie die Persönlichkeitsentwicklung davon beeinflusst wird.

¹²⁰ 1. Jahresportrait 1972/73. 11 Tafeln.

mal gefundene Form der Selbstdarstellung wird für wenige Tage in Variationen aufgegriffen, um rasch wieder einer neuen Sichtweise zu weichen. Hierfür sind nicht nur Stimmungsschwankungen ausschlaggebend. Friedl Kubelka beschreibt selbst, dass diese „geduldige und regelmäßige Tätigkeit, selbst wenn man ihr an vielen Tagen keine Beachtung schenkt, tieferen Einfluss auf Geist und Seele nimmt als Sensationen und euphorische Zustände.“¹²¹ Mit Hilfe der während des Prozesses der Selbstbeobachtung entstandenen Dokumente lassen sich die Erfahrungen und die Erkenntnisse des Subjekts nachvollziehen, ohne in den Bereich des Intimen vorzudringen. Friedl Kubelka bietet jedoch nur so weit Einblick in ihr Seelenleben, wie sie es für sich selbst in Anspruch nehmen möchte. Der Rezipient, sofern er dieselbe Geduld beim Betrachten wie die Akteurin bei der Herstellung aufbringt, hat die Möglichkeit, von außen die Veränderungen abzulesen, die sich im Inneren der Selbstdarstellerin vollziehen. Ihre Geheimnisse, Wünsche und Vorstellungen bleiben aber unausgesprochen.

Hier stellt sich die Frage, ob das Äußere überhaupt Auskunft über das Subjekt geben kann. Fotografische Selbstporträts der Postmoderne stellen in diesem Kontext in allen drei Bereichen eine enge Beziehung zum Subjekt her, vermitteln jedoch keinen Eindruck von der Persönlichkeit, der über das Individuelle der Erscheinung hinausginge, da das Selbst in seiner Ganzheit nicht in einem einzelnen Bild erfahrbar ist. Es gibt nur Teilaspekte einer subjektiven Entscheidung über das Bild der Persönlichkeit und deren Individualität. Selbst eine prozesshafte Selbstbeobachtung kann keine Alternative darstellen, weil sie die ständige Wandlung des Erscheinungsbildes durch Umwelteinflüsse¹²² und die veränderte Sichtweise auf das Selbst nur als Ausschnitt bietet. Zudem ist das Ich immer nur in einem Bezugsverhältnis mit dem Anderen erfahrbar in einer situativen Abhängigkeit.

Der Schwerpunkt der künstlerischen Nutzung der Fotografie liegt in der Problematik der angemessenen Wiedergabe des Individuums im Sinne der Möglichkeiten von Repräsentation, Introspektion und nicht zuletzt der Dokumentation. Die Reflexion der Identität kulminiert in der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt des Bildnisses. Der Künstler tritt sich selbst gegenüber und macht *sich selbst* zum Gegenstand seiner Reflexion.

¹²¹ Friedl Kubelka: Jahresportrait 1972/73, „Spiegel“, in: Double life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst, Ausstellungskatalog Generali Foundation Wien, 11.5. – 12.8.2001, hg. v. Sabine Breitwieser, Köln 2001, S. 154.

¹²² Diese Umwelteinflüsse sind im weitesten Sinne auf Einwirkungen aus dem unmittelbaren persönlichen Umfeld, auf von außen einwirkende Persönlichkeitsentwicklungen und auch auf gesellschaftliche Aspekte zu beziehen.

3.2 (Selbst)Darstellungen

Zeichnet sich bereits bei den Selbstporträts die Tendenz ab, nach welcher der Körper des Künstlers zwar im Bild sichtbar, jedoch die klassische Aufgabenstellung der Porträtkunst nicht immer auch erfüllt wird, greifen (Selbst)Darstellungen eine davon zu unterscheidende Bildfunktion auf. Das eigene Körperbild reicht über die Identität des Künstlers hinaus und stellt gerade im Versuch der Verallgemeinerung die Frage nach der Identität im Bild neu. Die äußere Erscheinung kann als Spiegelfläche überindividueller Problematiken dienen. In der Abkehr von der Darstellung des Selbst, wie es möglicherweise tatsächlich ist, und der Kreation eines Images als gewünschte Identität liegt etwas Unbeständiges und Falsches – wie in der Verwendung einer Maske.¹²³ Mit Hilfe solcher Masken gelingt indes die Differenzierung zwischen „der künstlerischen Darstellung des Selbst und dem dargestellten Selbst.“¹²⁴ Bevor dieser Schritt vorgenommen werden kann, muss der Stellenwert des Körpers in seinem Bezugsverhältnis zum Kunstwerk als eigenständiges Werk oder als Produzent eines Körperbildes, das zur Identifizierung auf Seiten des Betrachters dient, bzw. als Mittel zur Darstellung einer Form von Identität im Kunstwerk ermittelt werden.

3.2.1 Der Stellenwert des Körpers im Kunstwerk

Wenn bei einer ganzen Reihe von künstlerischen Arbeiten zu unterstellen ist, dass der Körper im Bild als Kunstwerk bzw. als Mittel zur Herstellung eines immateriellen Werkes und eben nicht als Identität des Künstlers aufgefasst wird, bereitet die Übereinstimmung von künstlerisch tätigem Subjekt und Objekt im Bild Schwierigkeiten. Warum wählt der Künstler seinen eigenen Körper als Gegenstand der Reflexion? Weshalb können nicht andere Agierende diese Aufgabe erfüllen, wenn dabei noch gewährleistet ist, dass es zu keinerlei Verwechslung von Künstler, Kunstwerk, künstlerischer Intention und Identität kommt?¹²⁵

Trotz dieser Gefahr der Verwechslung stellen seit den 1960er Jahren Künstler immer wieder ihren eigenen Körper zur Verfügung, um die jeweilige Konzeption zu ver-

¹²³ Max Kozloff: Das Selbstporträt. Der Konflikt zwischen Selbstdarstellung und Selbstentblössung, in: Missing Link. Menschen-Bilder in der Fotografie, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, 3.9. – 7.11. 1999, hg. v. Christoph Doswald, Zürich 1999, S. 51.

¹²⁴ ebd., S. 51.

¹²⁵ Da die Verwendung des Begriffs „Identität“ das Gesamte einer Persönlichkeit zusammenfasst und von daher auch den persönlichen und intimen Bereich der Erfahrung mit einschließt, bezieht sich bei der Betrachtung des Künstler – Kunstwerk – Verhältnis der Begriff der „Übereinstimmung“ lediglich auf das Zusammenfallen des Körperbildes mit dem damit zur Darstellung gebrachten Werk.

anschaulichen. Man macht es sich zu einfach, zu unterstellen, dass dieses Phänomen auf die leichtere Verwirklichung von Bildideen durch die technischen Medien zurückzuführen sei oder etwa die Kosten für Models eingespart werden könnten. Der Einsatz des eigenen Körperbildes hat einen anderen Grund: Der darstellende Künstler nimmt sich selbst nicht aus der Reflexion der an seinem Körperbild visualisierten Krise heraus. Indem er seine Erscheinung mit einbringt, begibt er sich auf die Ebene des Betrachters, stellt sich nicht etwa über ihn durch die Thematisierung seiner künstlerischen Fertigkeiten.

In einer bereits 1919 von Man Ray aufgenommenen Fotografie Marcel Duchamps wird dessen Körperbild erstmals als erweiterter „Bild-Träger“ eingesetzt¹²⁶. Der in das Haupthaar rasierte Stern steht in keinem die Identität des Bildträgers ergründenden oder beeinflussenden Zusammenhang. Verändert wird lediglich die äußere Erscheinung durch die Einschnitte im Haar.

Bruce Naumans *Selfportrait as a fountain* (1966-67) inszeniert das Körperbild als etwas Spezifisches. Der Protagonist gibt vor, etwas anderes zu sein als eine bloße Abbildung seines Körpers auf der Fotografie. Die Verwandlung greift nicht auf das Körperbild im Ganzen über. Allein der Wasserstrahl, den Bruce Nauman aus dem Mund presst, bescheinigt dem Körper eine veränderte und damit neue Funktion als Kunstwerk.

Auf ein sichtbares Eingreifen in das eigene Körperbild verzichtet Timm Ulrichs, wenn er sich selbst ausstellt (Abb. 16).¹²⁷ Gleich in mehreren Aktionen erklärt er seinen Körper zum Kunstwerk. Wenn Timm Ulrichs dabei behauptet: „Kunst ist, was ich bin!“¹²⁸, besteht nicht nur eine Übereinstimmung von Künstler und seinem Werk im Körperbild, sondern das Körperbild des Künstlers greift überhaupt erst im vermittelbaren Kunstwerk die Identitätsproblematik auf. Timm Ulrichs reflektiert nicht seine Rolle *als* Künstler, sondern definiert das Kunstschaffen über sein Selbst. Er sprengt damit das klassische Bezugsgeflecht zwischen Künstler, Kunstwerk und Rezipient. Obwohl hier Künstler und Werk im Hinblick auf das Körperbild übereinstimmen, bleibt die Distanz zum Rezipienten nach wie vor bestehen – diesen Eindruck verstärkt Ulrichs dadurch, dass er sich in eine Glasvitrine setzt. Selbst die Reflexion von Identitätsproblematiken bringt dem Betrachter die Persönlichkeit des Künstlers nicht näher.

¹²⁶ Mayou, S. 80.

¹²⁷ „Timm Ulrichs, erstes lebendes Kunstwerk (Selbstaussstellung)“, 1961, Wiederholung der Aktion in der Juryfreien Kunstausstellung Berlin 1965. Vgl. Bernhard Holeczek: Timm Ulrich, Braunschweig 1982, S. 12.

¹²⁸ Holeczek, S. 31.

3.2.2 Der Stellenwert der Identifizierung im Körperbild

Solange das Körperbild nicht zur sichtbaren Oberfläche eines Individuums reduziert wird, fließt das Moment der Identitätsstiftung in die Betrachtung mit ein. Da der Körper und somit auch das von ihm produzierte Bild vorbestimmt ist¹²⁹, erlangt jeder Einzelne zunächst über das eigene Spiegelbild einen Eindruck von sich selbst, der sich auf die Identitätsfindung und die Bildung des Bewusstseins von sich selbst auswirkt.¹³⁰ Vito Acconci nutzt 1969 die beiden Medien Körper und Spiegel für seine Aktion *See Through*. Das im Spiegel erkannte Bild des eigenen Körpers, dem die Eigenschaft der Identitätsstiftung zuerkannt wird, findet beim Protagonisten keine Akzeptanz. Vito Acconci traktiert sein Abbild im Spiegel mit Hieben, richtet die Aggression gegen sich selbst. Die Aktion endet mit dem Zerbersten des Abbild-Trägers. Indem es nun kein Double des Körperbildes mehr gibt, ist der Körper nur noch mit sich selbst identisch. Die Selbstbetrachtung und die Selbstdarstellung sind abgeschlossen, wobei das Selbst den Körper als wesentlichen Teil der Identität anerkennt.

Eine weitere Form der Ermittlung von Identität über das Körperbild vollzieht Michel Journiac in der vierteiligen Fotografie-Serie *Hommage à Freud* von 1972 (Abb. 17). Der Untertitel zu dieser Arbeit lautet: *Constant Critique d'une Mythologie Travestie*¹³¹. Michel Journiac stellt über seine äußere Erscheinung unmittelbare Bezüge zu seinen Eltern her. In den zwei Bildpaarungen erscheint seine Porträtfotografie jeweils neben jener des Vaters und darunter neben der Fotografie der Mutter. Journiac belässt es nicht in der einfachen Konfrontation der Bildpaarungen. Er verkleidet sich zusätzlich mit den von den Eltern getragenen Kleidungsstücken und Accessoires. Sogar die Frisur übernimmt er. Das Körperbild des Künstlers scheint sich fast vollständig in den Bildern der Eltern aufzulösen. Lediglich sein auf beiden Aufnahmen nahezu übereinstimmender Gesichtsausdruck verleiht ihm eine persönliche Identität. Mit Hilfe dieser übermäßigen Identifizierung mit beiden Elternteilen kann Michel Journiac zu keinem eigenständigen und ihn befriedigenden Ergebnis kommen. Sein Körperbild büßt den Aspekt der Individualität ein.

Wenn sich nun die Stiftung von Identität durch das Körperbild als schwierig und vielleicht auch als unmöglich erweist, kann der Körper als fühlendes und gefühltes Objekt

¹²⁹ An dieser Stelle sei nochmals daran erinnert, dass das Körperbild auch gezielt und dauerhaft verändert werden kann – vgl. die Ausführungen in Abschnitt 2.1.

¹³⁰ Vgl. Lacan (1936)

¹³¹ in: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Kunstverein München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hg. v. Silvia Eiblmayr/Dirk Snauwaert/Ulrich Wilms/Matthias Winzen, Köln 2000, S. 245.

zur Reflexion der Problematik beitragen. Die visuelle Wahrnehmung weicht der Emotion und den Eindrücken, die dem Individuum von außen auferlegt werden. Mit Hilfe von in die Aktionen einbezogene Beobachter des Identifikationsprozesses wirkt die Suche nach Übereinstimmung von Körper und Selbst auf den Akteur und den Rezipienten – jedoch nicht in gleichem Maße und aus unterschiedlichen Perspektiven.

Eine extreme Situation der mittelbaren Interaktion mit dem Betrachter einer Videoaufzeichnung bietet Dennis Oppenheim in der Aktion *Rocked Circle – Fear* (1971), bei welcher er im Zentrum eines Kreises steht und sich aus dem 2. Obergeschoss eines benachbarten Gebäudes mit Steinen bewerfen lässt. Zwei Kameras halten die für den Künstler lebensbedrohliche Performance fest. Eine der beiden Kameras nimmt den erhöhten Standpunkt des Steinewerfers ein. Das „Opfer“ der Aktion kehrt dem dabei unsichtbar bleibenden „Täter“ den Rücken zu. Die zweite Kamera ist auf das Gesicht Dennis Oppenheims gerichtet und soll die Veränderungen des Gesichtsausdrucks aufzeichnen. Die Konzeption der Performance liegt darin, das Gesicht als Rohmaterial aufzufassen und es in einer extremen Situation unter Beobachtung zu stellen, um die Reaktionen in den Zusammenhang mit der auslösenden Aktion zu bringen.¹³² Der Rezipient hat hier die Möglichkeit, sich sowohl in die Rolle des Täters als auch in die des Opfers zu versetzen. Weil sich Dennis Oppenheim der Wirkung der Situation auf den Betrachter während der Aktion bewusst wird, beendet er diese vorzeitig: „I didn’t want to be responsible for the effect this piece might have on those who were following my work. I wasn’t making the statement I felt would be interpreted from this work.“¹³³ Ihm war demnach bewusst geworden, dass er mit dieser Aktion eine Identitätsmöglichkeit für Rezipienten geschaffen hatte. Er ging jedoch davon aus, dass er allein als Identifikationsfigur agierte und der Steinewerfer auschied.

Indem Chris Burden in seiner Closed-Circuit-Installation *Back to You* (1974) das Publikum dazu auffordert, eine aktive Rolle zu übernehmen, reißt er den freiwilligen Helfer aus der passiven Rezipientenrolle heraus. Das Traktieren von Chris Burdens Körper mit Heftzwecken wird mittels Videomonitor dem Publikum in einen separaten Raum übertragen. Da die Kamera über dem flach ausgestreckten Körper installiert ist, kann das Publikum die Identität desjenigen, der die Heftzwecke in den Körper steckt, nicht ausmachen. Die Rückenansicht des sich über Burden beugenden Akteurs anonymisiert die Situation und verweist darin auf die Funktion des Akteurs im (Video)Bild. Er stellt in diesem

¹³² Dennis Oppenheim im Interview mit Willoughby Sharp, in: *Studio International*, November 1971, Vol. 182, No. 938, S. 193.

¹³³ ebd., S. 193.

Augenblick die Allgemeinheit aller anwesenden Rezipienten dar. Er führt stellvertretend für alle anderen die Handlung aus. Chris Burden lässt über seinen Körper als Reflexionsmittel verfügen, um den Rezipienten auf sein eigenes Rollen- und Körperempfinden zurückzuführen. Dies gelingt ihm am ehesten, wenn die Situation für „Täter“ und „Opfer“ mit Grenzüberschreitungen hinsichtlich der Unverletzbarkeit von Körpern in Verbindung steht.¹³⁴

Auf ganz andere Art und Weise stellt Chris Burden in einer weiteren Performance eine Identitätsreflexion an, die auf den Rezipienten einwirkt. Mit der 1975 durchgeführten Aktion *White Light / White Heat* entzieht sich der Protagonist für eine Dauer von 22 Tagen auf einer 3m über dem Boden in einer Galerieecke angebrachten Plattform den Blicken der Besucher. Er fastet dort und strebt keinerlei Kommunikation an.¹³⁵ Dennoch ist der Körper nicht nur physisch präsent, wenn auch für niemanden sichtbar. Chris Burden unterstellt, dass von seinem Körper etwas nicht näher Bestimmbares ausgeht, das von den Besuchern wahrgenommen werden kann.¹³⁶

Auf dieser Ebene ist eine Trennung von identifizierbarem Körperbild und interagierender Präsenz eines Körpers, der nur noch als Bildträger fungiert, vollzogen. Der Rezipient ist auf sein Wahrnehmungsvermögen angewiesen. Allein damit kann es ihm gelingen, eine ideelle Verbindung zum Akteur aufzubauen. Die Identität des Körperbildes spielt dafür keine Rolle mehr.

3.2.3 Der Stellenwert der Identität in der (Selbst)Darstellung

Die wechselseitigen Identifizierungsmöglichkeiten von Künstler und Betrachter in Performances und Aktionen rücken den Körper als Medium in den Mittelpunkt der Reflexion. Daraus leitet sich ein neues Phänomen ab. Denn die Trennung von Künstler und Kunstwerk ist nicht mehr in jedem Fall gegeben. Auf die Frage, wie Vito Acconci sich von der Kunst, die er mache, unterscheide, antwortet dieser:

¹³⁴ Die Bereitschaft, nach ausdrücklicher Aufforderung zu einer bestimmten Tat diese auch an einem Opfer auszuüben und dabei jede Eigenverantwortlichkeit abzulegen, untersuchte bereits Stanley Milgrim. Vgl. Barbara Engelbach, S. 98 und Johannes Lothar Schröder: Naturwissenschaft, Hitze und Zeit. Minimalismus und Body Art in den Stücken von Chris Burden, in: Chris Burden. Beyond the Limits, Ausstellungskatalog MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, 26.2. – 4.8. 1996, hg. v. Peter Noever, Ostfildern-Ruit 1996, S. 196.

¹³⁵ Vgl. Beschreibung der Aktion von Chris Burden, in: Chris Burden. Beyond the Limits, Ausstellungskatalog MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, 26.2. – 4.8. 1996, hg. v. Peter Noever, Ostfildern-Ruit 1996, S. 98.

¹³⁶ Schröder (1996), S. 200f.

„The *me* separate from the art? I guess a lot of my work is dedicated to getting rid of the separation. Actually you can't say a body is in space, or exists in space – it haunts space (that's a Merleau-Ponty phrase I just came across recently, but it clicked). A body is here, but while he's here he's also there.“¹³⁷

Dennis Oppenheim sieht seinen Körper als Material, „to consider himself the sole vehicle of the art, the distributor, initiator and receiver simultaneously.“¹³⁸ Wenn auch der Körper in den Performances als Material betrachtet wird, das ein gewisses Potential an Identifizierungsmöglichkeiten bietet, bleibt er doch untrennbar mit der Identität des darstellenden Subjekts verbunden. Die Vielfältigen Aufgaben des Körpers als Bildproduzent und Projektionsfläche in den künstlerischen Arbeiten können nicht zur Lösung der Identitätsproblematik beitragen. Solange der Künstler anhand seines mit ihm identifizierbaren Körperbildes Kunstwerke herstellt, bringt er seine Persönlichkeit unweigerlich mit in die Reflexion ein. Denn seine persönlichen Erfahrungen, Beobachtungen und Erkenntnisse stehen einer Untersuchung auf über-individueller Ebene im Weg. Jede künstlerische Handlung durchläuft den „Filter“ der Persönlichkeit im Ganzen. Dies lässt sich in etwa mit dem Problem des Ich-Erzählers in der Literatur vergleichen. Indem der Autor aus einer identifizierbaren Perspektive die Erzählung schildert, verleiht er der Handlung scheinbar Authentizität.¹³⁹ Dennoch ist auch die Ich-Erzählung eine Fiktion, obwohl sie auf einen Erfahrungshorizont des Autors zurückgeht. Seine Wahrnehmung der Welt stellt den Rahmen des für ihn Denkbaren dar. Einen unmittelbaren Zugriff auf die Wirklichkeit gibt es nicht. Jede Form von Handlung – ob künstlerisch oder nicht-künstlerisch – ist subjektiv im Sinne der eigenen Erfahrungen.

Doch wirkt diese Wahrnehmung nicht nur auf das Handeln – auch auf künstlerischem Gebiet. Das Selbst prägt zusätzlich das individuelle Körperbild. Denn: „Wie man sich fühlt, hat Einfluß darauf, wie man aussieht; und umgekehrt gilt: wie man aussieht, hat Einfluß darauf, wie man sich fühlt.“¹⁴⁰ Erlebtes und Erfahrenes prägen sich in die äußere Erscheinung ein und wirken auf das Körpergefühl und die Körperhaltung. Entsprechend der Rolle, die jeder Einzelne innerhalb der Gesellschaft einnimmt, entwickelt das Selbst eine spezifische Körpersprache. Die Rolle legt sich als Maske über das Körperbild. Wir „verwachsen so mit unserem Typus, bis er unser ganzes Verhalten, einschließlich der

¹³⁷ Cindy Nemser: An Interview with Vito Acconci, in: Arts Magazine, March 1971, Vol. 45, No. 5, S. 20. Hervorhebung im Original.

¹³⁸ Dennis Oppenheim interviewed by Willoughby Sharp, S. 188.

¹³⁹ Vgl. die Ausführungen von Matthias Bauer: Romantheorie, Stuttgart/Weimar 1997 über die Definition Bertil Rombergs zum Ich-Roman, S. 86.

¹⁴⁰ Shusterman, S. 247.

Gangart und des Gesichtsausdrucks, geprägt hat.“¹⁴¹ Auf diese Weise wird das Selbst mit seinem individuellen Körperbild identisch, auch wenn ein nicht unerhebliches Potential an Verstellungsmöglichkeiten erhalten bleibt.

Die (Selbst)Darstellung kann das Selbst nicht gänzlich ausschließen. Die Identität des Darstellenden bleibt im Bild enthalten, auch wenn sie nicht Gegenstand der Reflexion ist. Dennoch gibt es die Möglichkeit einer Trennung zwischen darstellendem Selbst und Dargestelltem, auch wenn Werner Lippert behauptet, dass auf „verschiedenen Ebenen [...] dann die Aktivität selber oder ihre Dokumentation zu einem Selbstporträt des Künstlers [wird], das in diesem Falle einfach die materielle Konsequenz der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper oder der eignen Person ist.“¹⁴² Lippert lässt außer Acht, dass der Körper in den Aktionen und (Selbst)Darstellungen auch auf seine Materialität begrenzt sein könnte. Was er schildert, erweckt den Eindruck, (Selbst)Darstellungen dienen als eine Art Selbstfindungstherapie. Sobald die Identität des Künstlers in enger Verbindung mit dem Werk steht, wie dies bei Vito Acconci oder Michel Journiac skizziert ist, wird jedoch der Rezipient in die Reflexion mit eingeschlossen. Die dargestellten Probleme mit der Persönlichkeit dienen der Verallgemeinerung und eben *nicht* der Individualisierung.

Der Einsatz der Verkleidung schafft die notwendige Distanz von Körper und Identität und ermöglicht dadurch eine Ent-Individualisierung des darstellenden Subjekts. Indem das Körperbild verfremdet wird, steht der Begriff (Selbst)Darstellung zur Disposition. Denn das Selbst des Künstlers bleibt, soweit es überhaupt möglich ist, ausgespart. Der Körper ist durch den Einsatz verfremdender Elemente über-individuell und damit ein geeignetes Medium, um unter Ausschluss der Reflexion persönlichen Identitätsproblematiken allgemein zu beobachtende gesellschaftliche Phänomene darzustellen.

III. Die Darstellung von Fragen nach Identität und Individualität mittels verfremdeter Körperbilder

In vier unterschiedlichen Kategorien finden die Fragen nach der Identität Eingang in die künstlerische Arbeit. Diese Gruppierungen ergeben sich aus der Form der Identität, die zur Darstellung kommt. Sie bieten unterschiedlich konkrete Vorstellungen von Verfrem-

¹⁴¹ Ernst H. Gombrich: Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst, in: E. H. Gombrich/J. Hochberg/M. Black (Hrsg.): Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1977, S. 20.

¹⁴² Lippert, S. 111.

dungen der äußeren Erscheinung, über welche die zeitgenössischen Probleme mit der persönlichen Identität reflektiert werden.

Die erste Gruppe setzt sich mit einer Darstellungsform von Identität auseinander, deren Erscheinungsbild in der Öffentlichkeit keine konkrete Zuordnung bieten kann, sondern sich auf die Präsentation eines Typs konzentriert. Neben der Klischeebildung und der Tendenz, Mitmenschen in Gruppen einzuordnen, spielt auch die Generalisierung von Verhaltensmustern eine wichtige Rolle. Aus dem Bereich der Entwicklungspsychologie fließen dabei Aspekte der Ausbildung von Individualität in Abgrenzung von Verhaltensweisen und Normen der Gesellschaft mit ein.

Als weitere Form der Darstellung von Identitäten besteht die Möglichkeit, auf konkrete und benennbare Vorbilder zurückzugreifen. Die Nachahmung eines Idols spielt beispielsweise mit den Bildkonventionen. Sie ist auf das Wieder-Erkennen des Vorbildes in der Imitation ausgerichtet. Deshalb kommen entweder sehr markante Persönlichkeiten oder ein generalisiertes Persönlichkeitsbild für die Nachahmung in Frage. Neben den Fragen der Identifizierung beschäftigt sich die Reflexion der Vor-Bilder mit der Wirkung und der Authentizität der Bilder.

Eine weitere Möglichkeit, das eigene Körperbild so weit zu verfremden, dass eine veränderte Form von Identität entsteht, bietet die Kreation einer völlig eigenständigen und fiktiven Persönlichkeit. Aus unterschiedlichen Versatzstücken konstruiert, bietet sie einzelne Bereiche von Typen, die sich zwar wieder auf ein Vorbild von unspezifischer Identität beziehen, jedoch der Konkretisierung weichen. Die fiktive Persönlichkeit führt ein eigenes Leben, wenn sie dazu auch die Verkörperung durch einen Bildträger benötigt. In diesem Zusammenhang steht die Auseinandersetzung mit der Psychologie im Vordergrund.

Neben diesen drei Darstellungsmöglichkeiten – diffus, konkret, fiktiv – bietet die Geschlechterproblematik ein weiteres Kriterium der Identitätshinterfragung. Dabei kann die Geschlechtlichkeit aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden. Der Blick auf die eigene Geschlechtszugehörigkeit fokussiert die Rollenerwartungen und Stereotypisierungen, deren Projektion und Konstruktion offen gelegt werden. Mit der Annahme der äußeren Erscheinung des anderen Geschlechts können zum einen die eigenen Neigungen thematisiert werden. Andererseits bietet diese Form der Geschlechtsdarstellung auch die Möglichkeit, Klischees zu dekonstruieren und Machtstrukturen zu durchschauen. Eine weitere Perspektive richtet den Blick auf die in der Gesellschaft als Geschlechtskategorie nicht anerkannte Androgynie. Ausgehend vom Bild der Vollkommenheit kann die Darstellung als Aneignung nur noch ein unvollständiges Abbild bieten. Mit der Transformie-

rung in eine Geschlechtlichkeit, welche die konventionelle Dichotomie aufhebt, bewegen sich die Darsteller inmitten von Randgruppen und ausgestoßenen Einzelgängern.

Die Thematisierung der verschiedenen Formen von Identitätskrisen in den jeweiligen Kategorien orientiert sich zunächst an den Veränderungen der äußeren Erscheinung. Mit Hilfe der Maskeraden und Verfremdungen entstehen Bilder von konstruierten Identitäten, die dennoch ihren Bezug zur Realität des Alltags behaupten. Im Vordergrund steht dabei die Wirkung der Maske auf den Rezipienten. Denn die Darstellungen der einzelnen Identitäten beziehen sich nicht auf Krisen, die den Persönlichkeitsbereich des Künstlers in einer Art Selbstanalyse aufgreifen, sondern allgemein in der Gesellschaft zu beobachten sind. Insofern rufen die unterschiedlichen Erscheinungsformen unter Umständen im Betrachter Bilder wach, die er mit eigenen Erfahrungen verbinden kann.

In einem zweiten Schritt folgt die Verbindung von der veränderten Erscheinung und dem zur Rezeption gelangenden medialen Bild. Fotografien und Videofilme und Installationen vertiefen die Frage nach Konstruiertheit und Authentizität der dargestellten Identitäten. Der gezielte Einsatz von Bildern, die als Vermittler der Aktionen in Form von Verkleidungen auftreten, folgt nicht nur der Aufgabe der Dokumentation. Fotografien und Filme greifen die Identitätsproblematik auf und tragen zu einer erweiterten Form der Maskerade bei.

1. Das Stereotyp

Das Rollenspiel als Mittel zur Entwicklung von individuellen Verhaltensweisen orientiert sich an einer Vielzahl von Vorbildern, aus welchen Verhaltensmuster generalisiert werden. Das so ausgebildete Stereotyp weist keine Individualität mehr auf, sondern fasst unter Berücksichtigung sozialer und geschlechtsspezifischer Verhaltensweisen Charakteristika zusammen, welche die jeweils dargestellte Personengruppe wieder erkennbar erscheinen lassen. Innerhalb dieses Rollenspiels treten keine benennbaren Persönlichkeiten auf, sondern „Typen“, die wegen ihrer Reduktion auf das Wesentliche ihre Individualität und damit auch eine bestimmbare Identität einbüßen.

Die Funktion des Stereotyps besteht in erster Linie darin, auf die Divergenz von der Entwicklung einer individuellen Verhaltensweise gegenüber den Erwartungshaltungen und den Verhaltensnormen der Gesellschaft hinzuweisen. Das Individuum als Mitglied einer sozialen Gemeinschaft muss sich einerseits in seiner Persönlichkeitsstruktur von an-

deren unterscheiden, um als solches erkannt zu werden. Andererseits erwartet die Gesellschaft auch ein gewisses Maß an Einhaltung allgemeiner Verhaltensnormen, um als Gemeinschaft weiterhin existieren zu können im Sinne einer Sozialisation. Das Stereotyp kann dabei als Orientierungshilfe dienen, die es jedem einzelnen unter Umständen ermöglicht, sein Gegenüber in den Rahmen der Gemeinschaft einzuordnen. Weitere Funktionen bestehen in der kognitiven, sachlichen Verarbeitung von Informationen über andere. Anhand der Stereotypen können diese Informationen schließlich geordnet werden, da sie in ihrer Komplexität auf das Wesentliche des Anderen reduziert sind. Das Stereotyp erfüllt außerdem die Aufgabe der motivationalen Funktion, in welcher es die „bestehende gesellschaftliche Rang- und Wertordnung“ rechtfertigt und perpetuiert.¹⁴³ Mit der Verbreitung von klischeehaften Reduktionen individueller Verhaltensmuster auf Stereotypen in den Massenmedien Film und Fernsehen – und hier insbesondere der Fernsehserien – tritt diese in ihrer relativen Vielfalt erfahrbar in Erscheinung. Gleichzeitig schränken sie das individuelle Entwicklungspotential auf spezifische Handlungsweisen ein. So vermittelt zum Beispiel Doris Day ein stereotypes Frauenbild, gegen welches sich die Frauenbewegung auflehnt. In der Aktionskunst der späten 1960er Jahre findet diese Kategorisierung der Typen Eingang in die kritische Auseinandersetzung mit Identitätsfragen und dem Stellenwert der Individualität und der Vielfalt und Entfaltungsmöglichkeiten der persönlichen Identität.

In einer Serie von Schwarz-Weiß-Fotografien inszeniert Cindy Sherman ihr Körperbild als *Bus Rider* immer wieder neu zu Stereotypen, die verschiedene gesellschaftliche Schichten repräsentieren, ohne dabei auf bestimmte Persönlichkeiten anzuspielen. Anselm Kiefer ahmt in seiner Serie der *Besetzungen* das Gebaren einer bestimmten Personengruppe nach, jedoch keines benennbaren Mannes. Auf ähnliche Art und Weise macht auch Ria Pacqué auf ein klar umrissenes Frauenbild aufmerksam, ohne dabei ein Individuum als solches bloßzustellen.

Die jeweils eingesetzte Maskerade ähnelt in ihrer Verwendung der Verkleidung im Karneval, verzichtet indes auf die all zu offensichtliche Aufmachung. Auch die Fotografie und deren Einsatz innerhalb der verschiedenen Serien als scheinbar dokumentarisches Mittel stellt eine Verbindung zum Leben her und entzieht der Inszenierung den Anschein von Künstlichkeit. Alle drei künstlerischen Ansätze zum Stereotypen verfolgen unterschiedliche Ziele, weisen jedoch auch Gemeinsamkeiten auf, die sich mit der Darstellung von Individualität im Kontrast zu gesellschaftlichen Normen beschäftigen.

¹⁴³ Dorothee Alfermann: Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten, Stuttgart/Berlin/Köln 1996, S. 10f.

1.1 Cindy Sherman

1.1.1 *Bus Riders* als Stereotype

Gleich in 15 verschiedenen Rollenmasken inszeniert Cindy Sherman verschiedene Typen von Mitmenschen unterschiedlichen Geschlechts und verschiedener Gesellschaftsschichten und Hautfarben (Abb. 18a-g). Die 1976 aufgenommenen Fotografien der *Bus Riders* beschränken sich auf die Wiedergabe von Menschenbildern in Einzelaufnahmen in einem neutralen Raum.¹⁴⁴ Allein der Titel suggeriert einen Zusammenhang über die Fotografien hinaus. In jeder einzelnen Inszenierung ahmt Cindy Sherman spezifische Verhaltensmuster nach. Dies gelingt ihr nicht nur durch die jeweilige Maskerade, sondern auch durch den Einsatz der Körpersprache.

Obwohl den Passagieren des Busses keine spezielle persönliche Identität zugeschrieben wird und Cindy Sherman keine erläuternde Bezeichnung durch Untertitel beifügt, repräsentieren die von ihr dargestellten Personen Teile einer ganz bestimmten und wieder erkennbaren Gesellschaft. Teilweise fordert die Protagonistin den Betrachter geradezu heraus, der Person Geschlecht, Alter, Beruf und soziales Umfeld zuzuordnen. Aus dem dargestellten Stereotyp entwickelt sich eine Identität, die von außen definiert ist. Das Bild dieser konkretisierten Persönlichkeit entsteht im Betrachter, der aus seinen Vorstellungen und bisweilen auch Vorurteilen Schemata für Typen festlegt, nach welchen er seine Mitmenschen beurteilt.

Kleidung und Körpersprache, das Auftreten in der Öffentlichkeit und die benutzte Sprache fügen sich zu einem Bild zusammen. Cindy Sherman beschränkt sich in ihrer Inszenierung auf die Maskerade und die eingenommene Körperhaltung. Da die Fotografie nur einen Ausschnitt aus der fiktiven Lebenswirklichkeit der dargestellten Personen bieten kann, wählt sie solche Haltungen, die fast ausnahmslos auf das Moment der Bewegung verzichten und die Personen in einer Lethargie zeigen.

Die von Cindy Sherman für ihre Darstellung der Stereotypen gewählten Kleidungsstücke übernehmen in etwa dieselbe Funktion wie die Maskerade während des Karnevals. Das Körperbild gelangt durch die nur für kurze Dauer verwendete Kleidung zu einer veränderten Erscheinung und zu einer konstruierten unspezifischen Identität. Der Maskenträger ist darum bemüht, als jemand „Anderes“ zu erscheinen. Für dieses in seiner Identität nicht voll entwickelte *alter ego* wählt der Maskenträger ein Stereotyp als Vor-Bild, an

¹⁴⁴ Als sehr frühe Arbeit bereitet diese Serie das weitere Werk, insbesondere die „Untitled Filmstills“ und später auch die „History Portraits“ vor unter dem Aspekt der Maskerade und der Darstellung anderer Identitäten.

dessen mehr oder weniger spezifischer Erscheinung er sich orientiert, um in der Öffentlichkeit als Verkörperung des Vor-Bildes erkannt zu werden.¹⁴⁵ Dieses *alter ego* bleibt indes an der Oberfläche des Maskenträgers und dringt nicht in dessen persönliche Identität ein. Der Maskenträger ändert keine seiner Verhaltensweisen, nur weil er eine veränderte äußere Erscheinung an seinem Körper feststellt. Die Angleichung der Körpersprache an das darzustellende Stereotyp erfordert eine permanente Konzentration auf das temporär aufgetragene Verhaltensmuster.

Cindy Sherman wählt für ihre Form der Maskerade solche Kleidungsstücke aus, die zwar ihr eigenes Körperbild immer wieder stark verändern, aber nicht als offensichtliche Maskerade auffallen. Da die einzelnen Bekleidungsstücke aufeinander abgestimmt sind, vermitteln sie einen Eindruck von Geschlossenheit und suggerieren damit auch eine Authentizität der konstruierten Typen. Die Konstruiertheit der dargestellten Typen erstreckt sich auf zwei Ebenen, auch wenn der Anschein der Authentizität dies zu verdecken versucht.

Im Rahmen der Inszenierung der verschiedenen Passagiere vor der weißen Wand des Ateliers sind die verkörperten Identitäten künstlich, weil hinter jeder einzelnen Maskerade Cindy Sherman als Bildträger zu finden ist. Ihre Inszenierung ist nicht mit ihrer Persönlichkeit identisch.

Im Alltag selbst setzt sich die persönliche Identität als Konstrukt aus Teilidentitäten zusammen, in welchen „sich entlang gesellschaftlich stark geprägter Identitätsperspektiven die situativen Selbsterfahrungen aus den verschiedenen lebensweltlichen Kontexten“ bündeln.¹⁴⁶ Der Einfluss der Umwelt und der eigenen Rolle innerhalb der Gesellschaft prägen die Konstruktion der Ich-Identität entscheidend mit. Die Typisierung der Vor-Bilder orientiert sich dabei vorwiegend an der körperlichen Erscheinung als ‚appearance-based-stereotyping‘.¹⁴⁷ Erst in der Annahme einer Rolle fließen Individualität und Stereotyp der Rolle in ein Identitätskonstrukt zusammen.¹⁴⁸

Sämtliche der von Cindy Sherman verkörperten Charaktere könnten tatsächlich in ihrer jeweiligen Erscheinung Passagiere eines öffentlichen Verkehrsmittels sein. Die auf prägnante Merkmale reduzierte Darstellung verhilft den Stereotypen zu Glaubwürdigkeit.

¹⁴⁵ Meist treten deshalb bei Verkleidungen im Karneval berufsspezifische „Uniformen“ auf, die auf Wiedererkennen angelegt sind.

¹⁴⁶ Heiner Keupp/Thomas Ahbe/Wolfgang Gmür/Renate Höfer/Beate Mitzscherlich/Wolfgang Kraus/Florian Strauss (Hrsg.): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne, Reinbek b. Hamburg 2002, S. 241.

¹⁴⁷ Günther Schmidt: Identität und Body-Image. Die soziale Konstruktion des Körpers (= Diss. Tübingen 2001), Tübingen 2002, S.71. Schmidt bezieht diese Stereotypisierung vorwiegend auf die körperliche Attraktivität und Schönheitsideale, die an sich schon ein Konstrukt darstellen, da kaum jemand diesen Idealen entsprechen kann. Zugleich unterliegt die Interpretation dessen, was „schön“ ist, subjektiven Schwankungen und unterschiedlichen gesellschaftlichen Vorstellungen.

¹⁴⁸ ebd., S. 128.

Keine der Verkleidung wirkt übertrieben, da Cindy Sherman Accessoires nur sehr sparsam einsetzt. Sie folgt dabei der zeitgenössischen Mode und wendet die Stilmittel zur Gestaltung des Äußeren an. Denn der „Stil zeigt die Zugehörigkeit eines Individuums zu einer Gemeinschaft und steht hier repräsentativ für die Haltung und soziale Lebensform des Einzelnen.“¹⁴⁹ Die von Cindy Sherman eingesetzten Mittel der Verkleidung dienen als Zeichen, die es vom Rezipienten zu entschlüsseln gilt.

Die Körpersprache unterstützt nicht nur die Maskerade zur Darstellung eines künstlich geschaffenen Typen. Sie verhilft diesem Typen auch zu einem Charakter, der aus der Kombination aus Körper als Maskenträger und Körper als Darsteller einer Persönlichkeit hervorgeht. Entsprechend der in der Bekleidung repräsentierten sozialen Stellung und der Geschlechtszugehörigkeit sitzen die Buspassagiere auf einem Stuhl in vermutlich exakt der Art und Weise, wie sie dies im Bus selbst täten: Eine Dame mittleren Alters mit Kopftuch und Sonnenbrille umschlingt mit ihren Armen eine Papiereinkaufstüte (Abb. 18a). Als Dame des Mittelstandes eignet sie sich eine Körpersprache an, die ihrem Status gerecht wird. Sie sitzt gerade auf dem Stuhl, die Beine sind parallel und geschlossen. Der Körper der Dame beansprucht lediglich den Platz, der ihr – gemessen an der Sitzfläche des Stuhls – auch zusteht. Im Bus würde sie niemanden behindern. Ein jüngerer Mann in heller Anzugshose und dunklerem, kariertem Jackett steht offensichtlich mitten im Berufsleben, in welchem er direkt mit Kunden zu tun hat (Abb. 18b). Seine offizielle und formelle Kleidung mit Hemd und Krawatte und der Aktenkoffer, der auf seinen Knien ruht, sind deutliche Attribute des Angestellten im Service-Bereich. Im Gegensatz zur Dame schlägt er das linke Bein über den rechten Oberschenkel, womit der linke Fuß auf Kniehöhe einen potentiellen Sitznachbarn stören könnte. Der verschlossene Gesichtsausdruck und die große Sonnenbrille suggerieren eine Distanziertheit, die das nächste Umfeld aus seiner Weltbetrachtung ausschließt. Eine junge schwarze Frau steht als einzige im neutralen Raum vor einer weißen Wand (Abb. 18c). Ihr linker Arm ist angewinkelt, die Hand wie zur Faust geballt. Sie ahmt einen stehenden Buspassagier nach, der sich an einer Schlaufe festhält. Mit kurzem Rock und dunkler Jacke und hochhackigen Schuhen bekleidet, stellt sie eine selbstbewusste attraktive Frau dar, die Kontakt zu ihren Mitmenschen sucht. Sie blickt in die Kamera und scheint mit dem Gegenüber zu flirten. Ein weiteres farbiges Mädchen mit Collegejacke und karierten modischen Hosen sitzt gedankenverloren und in sich zusammengesunken auf ihrem Stuhl (Abb. 18d). Die Hände liegen gefaltet im Schoß, die Beine sind leicht gespreizt. Sie verkörpert eine Schülerin, die verschüch-

¹⁴⁹ Stefanie Haarkamp: „My Lifestyle Works For Me.“ Fotoserie STYLE 1996, in: Kunstforum International, Bd. 141 (Juli – September 1998), S. 221.

tert und verträumt mit leicht geneigtem Kopf und hochgezogener Schulter aus einem gedachten Fenster blickt, ohne die Außenwelt zu registrieren.

Mit jeder neuen Inszenierung eines Stereotypen schafft Cindy Sherman auch eine Persönlichkeit mit eigener Biographie, auch wenn sie für den Betrachter in ihrer Eindeutigkeit im Verborgenen bleibt. Die Beobachtung der Mitmenschen und deren Verhaltensweisen fügt sie zu einem Kaleidoskop verschiedener Typen zusammen, die nie eine bestimmte Person meinen, sondern die unterschiedlichen Facetten der alltäglichen Erscheinung vor Augen führen. Da jeder Betrachter – nicht nur der Fotografien – seine Mitmenschen mehr oder weniger intensiv wahrnimmt, sind diese künstlichen und anonymen Personen wieder erkennbar.

1.1.2 Fotografie und soziale Konstruktion

Die Serie der *Bus Riders* dokumentiert Cindy Sherman mit Hilfe der Fotografie. Sie verwendet dafür Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die das dargestellte Stereotyp durch den Entzug der Farbigkeit einen Teil ihrer Lebenswirklichkeit nehmen. Reduziert auf den Hell-Dunkel-Kontrast der Aufnahmen, scheinen die Abgelichteten vom Leben distanziert und in einen dokumentarischen und historisierenden Kontext gestellt. Die Passagiere sind in dieser Form der Inszenierung auf einer gemeinsamen Ebene zusammengeführt, wodurch ein ambivalentes Verhältnis zwischen Hervorheben der Einzigartigkeit des Stereotypen und der zufälligen Gruppenbildung durch das Benutzen desselben Busses entsteht. Dicht vor die helle Wand gerückt nimmt Cindy Sherman in der jeweiligen Maskerade die Haltung der verschiedenen Personen an. Die Vielfalt der dargestellten Stereotype entspricht dabei auch den unterschiedlichsten Variationen der Präsentation.

In 15 Einzelaufnahmen erstellt Cindy Sherman eine Dokumentation der Inszenierung und zugleich eine Studie über die Verhaltensweise ihrer Mitmenschen im Alltag. Mit eher beiläufig in die Szenerie eingebrachten Details verweist die Darstellerin auf die künstliche Situation. Auf sämtlichen Aufnahmen ist beispielsweise das Kabel des Fernauslösers für die Fotokamera zu sehen. Meist befindet sich der Knopf zum Betätigen des Auslösers unter dem Fuß der Künstlerin – lediglich das junge Mädchen mit den blonden langen Haaren, das auf einem Barhocker sitzt, hält den Auslöser in der Hand, da ihre Füße nicht mehr bis zum Fußboden reichen (Abb. 18e). Ein Klebeband am Boden markiert die Linie, welche von der Akteurin wegen der bereits eingestellten Tiefenschärfe nicht übertreten werden darf. Die sich von der Wand lösende Tapete und die Steckdosen rahmen die insze-

nierten Persönlichkeiten jeweils ein und vermitteln somit den Eindruck einer identischen Situation, die der Serie zu einer scheinbaren Authentizität verhilft.

Der Titel der Serie suggeriert eine in sich geschlossene Einheit, deren Umfang jedoch nicht näher bestimmt werden muss. Wie viele Passagiere sich im gedachten Bus der Cindy Sherman befinden, legt die Künstlerin selbst fest. Sie entzieht der Inszenierung einen Teil der Authentizität, wenn die Passagiere im Innenraum eines Ateliers einzeln fotografisch aufgenommen werden. Auch die Körperhaltung, die von den dargestellten Charakteren eingenommen wird, erinnert zwar an verschiedene Sitzpositionen, die bei Passagieren öffentlicher Verkehrsmittel zu beobachten sind. Doch wirken sie im Innenraum bisweilen deplaziert und in der Einzeldarstellung isoliert.

Die Art der Inszenierung als Einzelpersonen erinnert an fotografische Aufnahmen, die zu Studienzwecken von verschiedenen Menschentypen angefertigt wurden. Bereits um 1910 dokumentiert August Sander mit Hilfe der Fotografie die *Menschen des 20. Jahrhunderts* in einer Serie, die alle Schichten und Berufsarten umfassen soll.¹⁵⁰ Er erhoffte sich damit „eine wahre Psychologie unserer Zeit und unseres Volkes zu geben.“¹⁵¹ Im Gegensatz zu den Inszenierungen Cindy Shermans schreibt Sander seinen von ihm ausgewählten Typen eine Identität durch die als Bildtitel beigefügte Berufsbezeichnung zu, auch wenn er die Namen der Personen nicht nennt. Er setzt sie so in Szene, dass sie bei der Verrichtung typischer Tätigkeiten festgehalten werden. Sobald Sander jedoch auf die direkte Bezugnahme zwischen Darstellung und Bezeichnung verzichtet, indem er den Dargestellten in neutraler Umgebung fotografiert, büßt die Inszenierung an Eindeutigkeit ein. So stiftet er Verwirrung bei der Aufnahme des *Metzgergesellen. Nordwalde/Westerwald, ca. 1905/06* (Abb. 19a), der sich in seiner Aufmachung kaum vom *Juniorchef. Köln, ca. 1924* (Abb. 19b) unterscheidet. Die Typisierung erweist sich als Konstrukt, dem der Fotograf zwar folgen möchte, aber gleichzeitig wieder unterwandert, indem er den von ihm fotografierten Personen eine Möglichkeit zur Selbstinszenierung einräumt.

Bei den Fotografien Cindy Shermans ist dieses Moment der Selbstbestimmung der Dargestellten zwar im Resultat nachvollziehbar, da die einzelnen Typen eine ihnen entsprechende Haltung einnehmen, doch kontrolliert zugleich die Künstlerin als ausführendes Subjekt die Inszenierung. Sie führt keine Sozialstudie vor, wie August Sander dies an-

¹⁵⁰ Ulrich Keller: Ohne Titel, in: Gunther Sander (Hrsg.): August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952, München 1980, S. 33.

¹⁵¹ Zit. nach: Susanne Lange/Gabriele Conrath-Scholl: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts – Ein Konzept in seiner Entwicklung, in: August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband, hg. v. der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Köln, Ausstellungskatalog Photographischen Sammlung/SK Stiftung Köln, 21.9. – 18.11. 2001, München 2001, S. 13.

strebt. Sie bringt ihr eigenes Körperbild ein und ist deshalb Beobachterin und Beobachtete zugleich. Die von ihr verkörperten Objekte der Beobachtung beschränken sich nicht nur auf die Darstellung von Mitgliedern verschiedener Gesellschaftsschichten, sondern thematisieren zusätzlich die Rassenfrage und die einsetzende Emanzipation schwarzer Frauen (Abb. 18c).

Die stereotype Darstellung der Personen mit Hilfe des Körperbildes der Künstlerin findet in der fotografischen Inszenierung eine konsequent erscheinende Fortführung. Dennoch gelingt es Cindy Sherman, Brüche in diese Darstellungen einzuarbeiten, welche die Gleichförmigkeit unterwandern und einen subversiven und ironisierenden Aspekt mit einbringen. Auf einer der Aufnahmen ist ein weiteres Paar Füße zu sehen, die einer zweiten anwesenden Person gehören (Abb. 18f). Eines der jungen Mädchen sitzt nicht frontal zum Betrachter. Ihr Stuhl ist mit der Sitzfläche nach rechts aufgestellt (Abb. 18g). Trotzdem blickt die Protagonistin über ihre rechte Schulter direkt in die Kamera. Außerdem gibt es eine stehende Passagierin des Busses (Abb. 18c). Auf mehreren Aufnahmen liegen Utensilien der Verkleidung auf dem Fußboden zerstreut.

Mit diesen Brüchen führt Cindy Sherman die Konstruktion der von ihr verkörperten Typen vor Augen. Diese Konstruktion erstreckt sich zum einen auf den Aspekt der Inszenierung für die Fotografien, indem sie die verschiedenen Maskeraden anlegt, um die Typen darzustellen. Denn die Maskerade wird erst in dem Moment offenbar, wenn der Rezipient die Künstlerin als Akteurin der jeweiligen Rollenbilder erkennt. Dies fällt wiederum schwer, da sie eine authentische Inszenierung anstrebt. Zum anderen erweist sich auch die Rezeption in der alltäglichen Beobachtung von Mitmenschen als Konstruktion, um die Vielfalt der Erscheinungsformen zu kategorisieren.

Die Inszenierung der *Bus Riders* wirft darüber hinaus auch den Blick des Betrachters auf sich selbst zurück. Denn eine der Rezeptionsmöglichkeiten besteht darin, die Einzeldarstellungen zu klassifizieren und ihnen eine Identität zuzuschreiben. Als weitere Möglichkeit kann sich der Rezipient in der einen oder anderen Inszenierung wieder finden, sofern die Übertreibung in der Darstellung auf das alltägliche Gebaren reduziert wird.

1.2 Anselm Kiefer

1.2.1 *Besetzungen und assoziierte Erinnerungen*

Anselm Kiefer bietet in seiner Selbstinszenierung der *Besetzungen* einen „performanceartigen Nachvollzug faschistischer Verhaltensmuster“¹⁵², wenn er auf Fotografien den „Sieg Heil“-Gruß nachahmt. Eine Serie von 18 Aufnahmen, die bereits 1969 entstehen, jedoch erst 1975 in der Zeitschrift *Interfunktionen. Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen* veröffentlicht werden¹⁵³, dokumentiert die Annahme einer stereotypen Rolle einer bestimmten Zeit (Abb. 20a-g). Damit stellt Anselm Kiefer einen Zusammenhang zwischen den Ereignissen während des Zweiten Weltkriegs und der Auseinandersetzung der Nachkriegsgeneration mit der so genannten „Vergangenheitsbewältigung“ her.¹⁵⁴ Indem der Künstler mit Hilfe seiner Aktion auf Parallelen der Vergangenheit und der Gegenwart – beispielsweise die zwischen 1966 und 1969 bestehende Große Koalition – aufmerksam macht, verweist er auch auf den Wechsel des politischen Klimas in Deutschland. Die Bildung der Außerparlamentarischen Opposition und die Studentenunruhen, die 1968 ihren Höhepunkt erreichen, sind nur zwei der Eckpfeiler, die die Protestbewegungen der Nachkriegsgeneration markieren.

Die Darstellung scheinbar historischer Vorgehensweisen vollzieht sich auf symbolischer Ebene. Anselm Kiefer differenziert in seiner Aktion Gezeigtes von Gemeintem. Zu sehen ist auf den Fotografien der Künstler selbst, wie er an verschiedenen Orten in Frankreich, in der Schweiz und in Italien seinen rechten Arm gerade und nach oben ausstreckt. Der ersten Aufnahme innerhalb der Serie fügt er zwei Beschriftungen bei (Abb. 20a). Auf dem oberen Schildchen nennt er seinen Namen, das zweite, größere trägt die Aufschrift: „Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, / Frankreich und Italien besetzt. Ein paar Fotos:“ Da Anselm Kiefer diese Aktion alleine, nur in Anwesenheit eines Fotografen durchführt, wird deutlich, dass er diese Länder, repräsentiert durch geschichtsträchtige Orte, nicht wirklich besetzen kann. Er stellt einen Bezug zum Nationalsozialismus her, der jedoch als Gemeintes erst in die Aufnahmen hinein gelesen werden muss: Die

¹⁵² Sabine Schütz: Anselm Kiefer – Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983 (= Diss. Aachen 1998), Köln 1999, S. 115.

¹⁵³ Die Zeitschrift wurde von Benjamin Buchloh herausgegeben und war nur in ausgewählten Galerien und Buchhandlungen beziehbar. Im Magazin sind Arbeiten veröffentlicht, die noch der konzeptuellen Kunst zugeordnet werden können. Der Beitrag Kiefers ist auf den Seiten 133-144 zu finden.

¹⁵⁴ Es liegt nahe, einen autobiographischen Hintergrund zu unterstellen, da Kiefer 1945 geboren wurde. Doch sprechen die in seinem Werk so vielfältigen und nachhaltigen Reflexionen jüngster Vergangenheit gegen rein persönliche Beweggründe. Der Einsatz des eigenen Körperbildes in eine fotografische Inszenierung stellt dagegen eine Ausnahme im Gesamtwerk des Künstlers dar.

an eine Uniform erinnernde Verkleidung und der scheinbar unmissverständliche Gestus dienen dabei als Zeichen. Nach wirklich eindeutigen Hinweisen in Text und Bild sucht der Rezipient vergebens. Dennoch ermöglicht die Darstellung spontane Assoziationen, die auf die Erinnerung an das Dritte Reich hinauslaufen.¹⁵⁵

Anselm Kiefer zeigt in seiner Inszenierung ein verändertes Körperbild in Kleidungsstücken, die keinen stringenten militärischen Charakter aufzuweisen haben. Weißes Hemd, Reiterhose und Reiterstiefel weisen nicht direkt auf die Darstellung eines Soldaten der Wehrmacht hin. Allein der Militärmantel, den der Künstler auf der in Küßnacht aufgenommenen Fotografie trägt (Abb. 20b), lässt eine Konnotation einer bestimmten Zeit in einem bestimmten militärischen Umfeld zu. Da Kiefer indes keinerlei Veränderung an seiner Frisur vornimmt, büßt die von ihm getragene Kleidung ihren Charakter fast vollständig ein. Er bleibt trotz der befremdlichen Maskerade in seiner Identität und Individualität im Bild präsent, wenn auch nicht unbedingt erkennbar.

Damit widerlegt er die Funktionen der Uniform. Denn diese soll dem Träger eine sich vom Zivilen deutlich abgrenzende Identität Kraft Amtes zuschreiben. Sie weist ihrem Träger einen Platz innerhalb der Rangordnung zu und verschafft ihm in diesem Rahmen ein bestimmtes Maß an Autorität. Sie fordert im Gegenzug dazu Gehorsam und Einordnung in die vorgegebene Hierarchie. Schon von ihrer Wortbedeutung her macht sie die Soldaten im Erscheinungsbild gleich. Sie *ent*-individualisiert ihn nach außen hin und grenzt seine persönliche Entscheidungsfreiheit ein. Der Träger einer Uniform gibt sich als Teil eines durch die spezifische Art der Kleidung identifizierbaren Systems zu erkennen.

Im Rahmen der Fotoinszenierungen nimmt sich Anselm Kiefer in allen Bereichen der Repräsentation persönliche Freiheiten heraus. Denn er entzieht der Uniform ihre Funktionalität und stellt damit ihre Glaubwürdigkeit in Frage.¹⁵⁶ Indem er meist nur Teile von militärisch anmutenden Kleidungsstücken verwendet, unterstreicht er seinen Anspruch auf die weiterhin bestehende persönliche Freiheit.

Die Verwendung der Uniform zur Selbstinszenierung beschränkt sich nicht allein auf die Darstellung eines vermeintlichen Soldaten, den es so nie gegeben hat, weil die Inszenierung lediglich suggeriert, Rituale der Vergangenheit nachzustellen. Wenn Anselm Kiefer sich maskiert, begibt er sich gleichzeitig auch auf eine symbolische Ebene, auf welcher der Uniform eine andere Bedeutung zukommt.

¹⁵⁵ Es gibt praktisch keine Analyse oder Interpretation der *Besetzungen*, die nicht auf diesen Kontext hinweist.

¹⁵⁶ Die Entscheidung, Reiterhosen und Reiterstiefel zu tragen in Abwesenheit eines an sich dazugehörenden Pferdes, verweist auf den subversiven Charakter der Inszenierung.

Das mit der fotografischen Inszenierung Gemeinte greift zum einen den Aspekt der Ironie auf, indem Anselm Kiefer in seiner Maskerade gerade eben keinen soldatischen Eindruck vermittelt. Seine subversive Vorgehensweise entlarvt die Inszeniertheit des soldatischen Gehabes ebenso wie die vermeintliche „Vergangenheitsbewältigung“ der Nachkriegszeit. Zum anderen verweist die Offenheit in der Darstellung irgendeines Soldaten auf die assoziierte Erinnerung der unterschiedlichen Generationen: Kriegsteilnehmer haben eine andere – nicht unbedingt auch unmittelbare – Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg als die erst in den letzten Kriegsjahren oder später Geborenen, die vom Krieg vorwiegend aus Überlieferungen in Wort und Bild Erinnerungen schöpfen können. Die Inszenierung in der differentiellen Maskerade evoziert eigene Bilder im Betrachter, ohne die Vergangenheit zu beschönigen oder zu verniedlichen. Als weitere Interpretationsmöglichkeit entzieht Anselm Kiefer die verwendete Geste der Eindeutigkeit. Auf den ersten Blick stellt er einen Kontext zum Nationalsozialismus her. Doch weist Sabine Schütz darauf hin, dass diese Geste „bekanntlich schon den römischen Imperatoren als Grußformel und als prototypischer Ausdruck von politischer Macht, als Drohgebärde und Siegesgestus“ diene. „Die Grußgeste selbst wurde also gewissermaßen zum Objekt der ‚Besetzungen‘ durch den Faschismus.“¹⁵⁷ Die Subversion Kiefers greift demnach nicht nur die Geschichte des Nationalsozialismus auf, sondern berührt auch das antike¹⁵⁸ und später faschistische Italien. Er macht auch vor der Geschichte des absolutistischen Frankreich nicht Halt, wenn er sich in Montpellier unterhalb des Reiterstandbildes Ludwigs XIV. so positioniert, dass die Geste auf der Fotografie verdoppelt erscheint (Abb. 20c). Da in dieser Reihe der Rückbesinnungen auf historische Vorbilder das spezifisch deutsche Moment an seine Eindeutigkeit verliert, stellt Anselm Kiefer in den Besetzungen die Bedeutungszuweisung durch die Stereotypisierung generell in Frage.

1.2.2 Fotografie und unterstellte Authentizität

Um die Aktion der *Besetzungen* dokumentieren zu können, setzt Anselm Kiefer das Medium der Fotografie ein. Ihr wird das Vermögen zugesprochen, „eine Art notwendiger und zugleich ausreichender Beweis“ zu sein, „der unzweifelhaft die Existenz dessen, was er zu sehen gibt, bezeugt.“¹⁵⁹ Wenn Anselm Kiefer seine Aktion jedoch auf symbolischer

¹⁵⁷ Schütz, S. 120f.

¹⁵⁸ Seine Aktion am Colosseum in Rom steht offensichtlich in diesem Kontext.

¹⁵⁹ Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hg. und mit einem Vorwort versehen von Herta Wolf, übers. v. Dieter Hornig (= Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, hg. v. Herta Wolf, Bd. 1), Amsterdam/Dresden 1998, S. 29.

Ebene stattfinden lässt, verliert die Fotografie den Anspruch, das Wirkliche zu spiegeln. Im Rahmen der Inszenierung entsteht dennoch ein Bezugsverhältnis zwischen der verwendeten Fotografie und der ihr unterstellten Authentizität, das die Aspekte der dokumentarischen Fotografie aufgreift.

Fotografien mit dokumentarischem Hintergrund können die Existenz eines Individuums zu beweisen versuchen. Dazu ist die Identifizierbarkeit des Dargestellten unbedingt notwendig. Klassische Porträts und Porträtfotografien vermitteln einen visuellen Eindruck von einer Persönlichkeit, deren äußere Erscheinung zu einem bestimmten Zeitpunkt zum Objekt des Porträtierenden wurde. Das Resultat kann indes nur bedingt als Beweismittel für die Existenz herangezogen werden. Denn nicht nur Manipulationen am Bildträger und falsche Identitätszuschreibungen entziehen der Fotografie den Anspruch auf Authentizität. Anselm Kiefers Inszenierung der *Besetzungen* zeigt, dass diese der Fotografie zuerkannte Eigenschaft nicht in jedem Fall auch zutrifft. Einige der Aufnahmen zeigen den Künstler aus so großer Distanz, dass die eindeutige Zuschreibung der Identität unmöglich wird (Abb. 20d-f). Sie greifen damit einen Aspekt der Kriegsfotografie auf, in welchem Soldaten nicht als Individuen gezeigt wurden, sondern als *ent*-individualisierte Teile eines Systems, mit dem sich alle identifizieren sollten.¹⁶⁰ Die Fotografie dient dabei nicht mehr als Vermittler von Authentizität, sondern als ein Medium, das auf symbolischer Ebene einen Eindruck der Situation festhält.

Als Beweismittel können Fotografien bestimmte Ereignisse an einem bestimmten Ort dokumentieren. Roland Barthes umschreibt diese Eigenschaft als *punctum*, da die fotografische Aufnahme nur einen punktuellen Ausschnitt – in Ort und Zeit – aus der Wirklichkeit bieten kann.¹⁶¹ Mit dieser Begrenzung und der Subjektivität des Fotografen in der Wahl der Begrenzung geht der Anspruch auf die Repräsentation der Wirklichkeit auch in diesem Punkt verloren. Auch Anselm Kiefer wendet sich in seiner Inszenierung gegen den Anspruch auf Authentizität, sobald er für die Besetzungen Orte wählt, die während des

¹⁶⁰ Bernd Boll sieht so beispielsweise in der „Förderung der privaten Bildproduktion“ keine taktische Maßnahme, sondern eher einen „Versuch der militärischen Institutionen des NS-Regimes, die visuelle Erinnerungsproduktion der Truppe in dessen Propagandaapparat zu integrieren.“ Darüber hinaus dienten diese Aufnahmen zur Identifikation mit den abgebildeten Soldaten, um auch andere für die kriegesischen Handlungen zu motivieren. Vgl. Bernd Boll: Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 85/86, Jg. 22 (2002), S. 86.

¹⁶¹ Roland Barthes definiert den Ausdruck *punctum* zunächst als „das Zufällige [...], das *mich besticht* (mich aber auch verwundert, trifft)“. Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1985, S. 36. Hervorhebung im Original. Gegen Ende seiner Ausführungen kommt er zu dem Ergebnis, dass es sich dabei um eine Dichte handelt, eine „erschütternde Emphase des Noemas („Es-ist-so-gewesen“), seine reine Abbildung.“ (S. 105).

Zweiten Weltkriegs von der Wehrmacht nie „besetzt“ waren.¹⁶² Einige der von ihm besetzten Plätze sind so neutral, dass sie austauschbar scheinen (Abb. 20d und g).¹⁶³ Selbst das unterstellte Ereignis erweist sich als Fiktion, da es keine konkrete Vorlage für den tatsächlichen Ablauf von Besetzungen fremder Territorien gibt. Die an sich symbolische Eroberung oder Inanspruchnahme von Gebieten erfolgt meist mit Hilfe nationaler Symbole wie Flaggen. Die Besetzung Japans durch die USA während des Zweiten Weltkriegs wurde anhand einer fotografischen Inszenierung zum Symbol der Einigkeit gegen den Feind (Abb. 21). Das Ende des Regimes Saddam Husseins im Irak besiegelt erneut das Sternbanner der USA, das in diesem Fall im April 2003 das Standbild des gestürzten Herrschers verdeckt und eine neue Form der Regierung ankündigt (Abb. 22). Der Sturz des Standbildes steht im Anschluss an das Verhüllen für den Sturz des Diktators, den man zu diesem Zeitpunkt nicht persönlich zur Verantwortung ziehen konnte.

Auf Fotografien – sofern sie den Körper eines Menschen festhalten – beweist das Zusammentreffen von Körper und Raum zu einer bestimmten Zeit den Zeitpunkt der Aufnahme. Dennoch bieten sie keine „Echtheit des fotografischen Bildes“¹⁶⁴, sondern einen Eindruck der zum Zeitpunkt der Aufnahme vorgefundenen Situation. Erst die zugeschriebene Erläuterung des festgehaltenen Ereignisses entscheidet über den Wahrheitsgehalt einer Aufnahme. Gerade auf dem Gebiet der Kriegsfotografie stellen die interpretierenden Zuschreibungen ein Problem für den Wirklichkeitsanspruch der Fotografie dar, weil diese neben der unterstellten Dokumentation auch propagandistischen Vorgaben folgen.¹⁶⁵ Bei Anselm Kiefer ist die Übereinstimmung von Ort der Aufnahme und seinem anwesenden Körper nachvollziehbar. Doch stellt dieses Zusammentreffen noch keinen Beweis für die von ihm angeblich vollzogene Handlung dar. Erst nachträglich fügt er die Erklärung bei, „die verfängliche Pose des Grüßenden jeweils nur für die Dauer einer Aufnahme eingenommen zu haben“¹⁶⁶, ohne dies in den Aufnahmen zu bestätigen.

Anselm Kiefer veröffentlicht seine Selbstinszenierung in einer Zeitschrift und bringt sie damit in einen konkreten Kontext, der jedoch auch auf andere Aspekte verweist. Die von Kiefer gewählte Zeitschrift widmet sich konzeptueller Kunst und wendet sich deshalb

¹⁶² Schütz, S. 117.

¹⁶³ Die letzte Aufnahme der Serie (Abb. 34g) zeigt Anselm Kiefer mit dem Rücken zum Betrachter am Meer stehend. Er zitiert damit eine der Inkunabeln der deutschen Romantik in Caspar David Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) und bringt eine weitere Ebene als deutsche Kunst und Geschichte mit ein, die jedoch in keinem Kontext mit der Auseinandersetzung mit der persönlichen Identität steht und deshalb nicht berücksichtigt wird.

¹⁶⁴ Klaus Honnef: Fotografie zwischen Authentizität und Fiktion, in: documenta 6, Bd. 2 (1977), S. 22.

¹⁶⁵ Vgl. Winfried Ranke: Fotografische Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg. Wann wurde daraus Propaganda?, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 43 (= Krieg und Fotografie), Jg. 12 (1992), S. 62.

¹⁶⁶ Schütz, S. 117 – Vgl. Axel Hecht: Macht der Mythen, in: Art 3/1984, S. 33.

an eine bestimmte Gruppe von Rezipienten. Die Fotografien erlangen nicht allein aufgrund der Art ihrer Inszenierung den Status des Kunstwerks. Mit der Veröffentlichung in einem Magazin erweckt Anselm Kiefer darüber hinaus auch Assoziationen an die Publikation der Kriegsphotografien in einschlägigen Organen. Durch einen Eingriff in die Gestaltung der *Besetzungen* in der Zeitschrift *Interfunktionen* entsteht der Eindruck scheinbar historischer Dokumentationen. Anstelle des auf den übrigen Seiten des Magazins verwendeten hochwertigen weißen Papiers wählt er raues, schnell vergilbendes Papier. Die Aufnahmen verlieren dadurch den harten Schwarz-Weiß-Kontrast und wirken auf „alt“ getrimmt. Sie vermitteln deshalb den Eindruck von wirklichen Kriegsberichterstattungen. Anselm Kiefer unterläuft auch in dieser Hinsicht den Anspruch auf Authentizität und entzieht nicht nur dem Medium der Fotografie, sondern auch dem Medium der Veröffentlichung den Anspruch auf Wiedergabe des Wirklichen.¹⁶⁷

In der fotografischen Inszenierung verzichtet Anselm Kiefer auf ein anwesendes Publikum und auf mögliche Zeugen, die im Bild präsent wären. Sofern andere Personen auf den Aufnahmen zu sehen sind, befinden sich diese so weit im Hintergrund, dass auch sie nicht mehr identifizierbar sind und deshalb keine Auskunft über die tatsächlich vollzogene Handlung des namenlos erscheinenden Protagonisten geben können. Da er zudem keine konkrete Beschriftung vornimmt, überlässt er dem Rezipienten die Zuschreibung der Identität und des Grades an Wirklichkeit, die jeder Einzelne mit seinem Verständnis von fotografischer Authentizität noch einräumen kann.

Die Maskerade als Soldat ohne eindeutig verifizierbare Uniform und die Publikation in einer Zeitschrift reduzieren den Akteur zu einem Stereotyp, der ohne nachprüfbare Identität eine Handlung vornimmt, für die es kein Vor-Bild gibt, und diese Inszenierung in den Massenmedien zum Kunstwerk definieren lässt. Mit Hilfe der wiederholten Gruß-Geste bringt Anselm Kiefer die mechanisch und unreflektiert eingenommene Haltung als weiteres Stereotyp in die Aufnahme ein. Durch diese Entindividualisierung qua Stereotypisierung bietet er einen weitgefassten Rezeptions- und Identifikationsrahmen für die Generation der Kriegsteilnehmer und seiner eigenen Altersgruppe. Kiefer präsentiert innerhalb des Generationenkonflikts um die Auseinandersetzung mit den Machenschaften des Nationalsozialismus das Bild eines (Anti-)Helden, dessen Handlungen ebenso uneffektiv wie individuell motiviert sind. Erst das Massenphänomen und die Verbreitung von „Bericht-

¹⁶⁷ Roland Barthes stellt den Umstand des manipulativen Charakters für die Pressefotografie im Allgemeinen fest. Vgl. Roland Barthes: *The Photographic Message. An Excerpt* (1977), in: Vicki Goldberg (Hrsg.): *Photography in Print. Writings from 1816 to the Present*, New York 1981, übers. v. Stephen Heath, S. 524.

erstattungen“ – mit stark propagandistischen Zwecken – in den Massenmedien wie der „Wochenschau“ konnte aus reinen Befehlsempfängern innerhalb der soldatischen Pflichterfüllung heldenhafte Individuen auf Zeit hervorbringen. Die subversive Inszeniertheit der *Besetzungen* zeigt sie beide: den Helden, der den Ort besetzt, und den Antihelden, den niemand wahrzunehmen scheint.

1.3 Ria Pacquée

1.3.1 *Madame* und das Verschwinden der Individualität

Ria Pacquée verkleidet sich für die 1990 entstandene Serie von Farbfotografien *Madame besucht das Gartenfestival und hofft, die Prinzessin zu sehen* als eine Frau unbestimmten Alters und nicht näher verifizierbarer Herkunft (Abb. 23). Sie stellt im Rahmen der Inszenierung in aller Öffentlichkeit einen Ausschnitt aus dem Leben irgendeiner Frau nach, deren Identität für die Rezeption unerheblich scheint. Auch in weiteren fotografischen Inszenierungen ahmt sie anhand von Verkleidungen unterschiedlichste Typen nach. Dies zeigt, dass auch weiterhin die Notwendigkeit besteht, Identitätsfragen hinsichtlich der stereotypen Kategorisierung zu stellen, da dieses Phänomen nichts an Aktualität eingebüßt hat.

Bekleidet mit einem karierten Rock, der jenseits aller Moden der Trägerin zu einem zeitlosen Aussehen verhilft, dem obligatorischen beige-farbenen Regenmantel, den ältere Damen bevorzugen, mit einem Halstuch, einer blond gelockten Perücke, Brille und schwarzer Handtasche mischt sich *Madame* unter die Besucher einer holländischen Gartenanlage, um Prinzessin Anne aus Großbritannien zu sehen. Auf 16 Fotografien ist Ria Pacquée in Verkleidung als *Madame* festgehalten. Allein die Tatsache, dass *Madame* auf jeder Fotografie zu erkennen ist, vermittelt im Zusammenhang mit der Maskerade noch den Eindruck einer Identität. Sobald andere Frauen des von der Künstlerin gewählten Stereotyps mit fotografiert werden, löst sich *Madame* in der Masse der indifferenten Erscheinungen auf. Ria Pacquée vermittelt das Bild einer Frau „who, past childrenbearing age, is presumed to exist outside the loop of desire.“¹⁶⁸. Das von Ria Pacquée verkörperte Bild

¹⁶⁸ Deborah Drier: In the neighbourhood of RIA PACQUÉE, in: Rum Mellan Rum. Agnes Monus, Ria Pacquée, Magnus Bårtås, Jan Svenungsson, Måns Wrangé, Ausstellungskatalog Moderna Museet Stockholm, 12.9. – 1.11. 1992, hg. v. Sören Engblom, Trelleborg 1992, S. 36.

entspricht darüber hinaus dem Klischee einer biedereren Mitfünzigerin: „Older women are perceived as nice, but unattractive and dull.“¹⁶⁹

Madame gibt ihre Individualität im öffentlichen Auftritt auf. Sie verkörpert das Gebilde zum Ideal der Frau, das nicht nur bestimmte Qualitäten hinsichtlich der zu erfüllenden Aufgaben mit einschließt, sondern auch das Erscheinungsbild in der Öffentlichkeit in besonderem Maß berücksichtigt. Die Werbung konzentriert sich mittlerweile auch auf eine Käuferschicht jenseits des jugendlichen Alters. Doch unterliegt die Gesellschaft auch weiterhin dem Hang nach dem ewig Jungen. *Madame* unterwirft sich zwar in ihrer Erscheinung offensichtlich keinem Modediktat mehr, wie es in den Massenmedien Verbreitung findet, weil sie ihr Körperbild einem Typ Frau anpasst, der in der Öffentlichkeit zumindest nicht auf offene Ablehnung stößt. Der beigefarbene Mantel spiegelt eine Korrektheit im Auftreten wider, aber auch das Erscheinungsbild in der Öffentlichkeit neutralisieren.

Madame gleicht sich in ihrer Erscheinung und Verhaltensweise einem Schema an, das einerseits die Sicherheit vermittelt, wegen freiwillig aufgebener Bereiche der Individualität noch einer in der Gesellschaft akzeptierten Gruppe anzugehören. Andererseits führt diese Angleichung an ein künstlich konstruiertes Schema zur auferlegten Selbstaufgabe, indem die Umwelt über die individuelle Handlungsweise Einfluss nimmt. Dies führt zu einer Diskrepanz im Verständnis von Individualisierung und Sozialisation. Sie gibt Bereiche ihrer Persönlichkeit auf und tritt einen unfreiwilligen Rückzug in die Einsamkeit an.

Indem das Individuum mit den Jahren auf eine unverwechselbare Biografie zurückblicken kann, stellt sich darin die persönliche Identität als Kontinuität des Ich dar.¹⁷⁰ Die soziale Identität versteht sich als „Einheit in der Mannigfaltigkeit verschiedener Rollensysteme“. ¹⁷¹ Aus einer Unsicherheit heraus kann das Bedürfnis entstehen, diese Kontinuität des Ich aufzugeben, um sich über andere – außerhalb des Selbst liegenden – Kriterien zu definieren.¹⁷² Die Identitätslosigkeit *Madames* zeigt sich beispielsweise darin, dass sie keinen wirklichen Namen hat.

¹⁶⁹ Silvia Sara Canetto: Older Adult Women: Issues, Resources, and Challenges, in: Rhoda K. Unger (Hrsg.): Handbook of the Psychology of Women and Gender, New York/Weinheim 2001, S. 185.

¹⁷⁰ Vgl. Erving Goffman: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität, Frankfurt a. M. 1996, S. 73f. Die persönliche Identität verweist nach Goffman einerseits auf die körperliche Unverwechselbarkeit und andererseits auf einen „Satz von Fakten“, der nur bei einer bestimmten Persönlichkeit anzutreffen ist.

¹⁷¹ Jürgen Habermas: Stichworte zu einer Theorie der Sozialisation (1968), in: Jürgen Habermas: Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze, Frankfurt a. M. 1977, S. 131.

¹⁷² Ria Pacquée schreibt über ihr Rollenbild als *Madame*, dass diese die Masse repräsentiere. Damit löst sich das Frauenbild in einer amorphen Masse eines Stereotyps auf. Vgl. Ria Pacquée: Ohne Titel (1990), in: double life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst, Ausstellungskatalog Generali Foundation, 11.5. – 12.8. 2001, hg. v. Sabine Breitwieser, Köln 2001, S. 190.

Ria Pacquée greift ein Bild auf, das die Geschlechterrolle der fürsorglichen Hausfrau und Mutter zu erfüllen scheint. Die Körpersprache und die Maskerade lassen auf einen Typ Frau schließen, der sich erst nach erledigter Arbeit mal was Besonderes gönnt – in Fall der *Madame* einen Ausflug zu einem Gartenfestival. Obwohl sich *Madame* inmitten anderer Besucher bewegt und – wie dies auf einigen Fotografien zu sehen ist – auch Kontakt zu ihren Mitmenschen aufzunehmen versucht¹⁷³, steht sie meist recht einsam in der Gartenanlage. Einzig der anwesende Fotograf legt die Vermutung nahe, dass er ein besonderes Verhältnis zur Protagonistin hat, da er sie auf dem Ausflug begleitet und dieses Ereignis in verschiedenen Aufnahmen festhält. Ria Pacquée gibt vor, mit dieser Performance-Serie „die Einsamkeit und Leere in einer alltäglichen Person“ zu illustrieren.¹⁷⁴ Der Kontrast zwischen alltäglicher Person – dargestellt als *Madame* – und außergewöhnlichem Ereignis – Zusammentreffen mit Prinzessin Anne – unterstreicht den Aspekt der Verlorenheit in der Gestaltung des Lebens.

Eine der Aufnahmen zeigt *Madame* hinter einer Absperrung aus rot-weiß-gestreiftem Kunststoffband stehend, wie sie Prinzessin Anne erblickt (Abb. 23a). Auf dieser Fotografie wird Ria Pacquée in der Maske der *Madame* tatsächlich von den übrigen Anwesenden absorbiert. Die britische Prinzessin nimmt indes keine Notiz von den Besuchern, sondern wendet ihren Blick dem Fotografen der Szenerie zu. Sie kann aufgrund ihres Status als Vertreterin des britischen Königshauses in einem auffälligen grünen Kostüm dem Gartenfestival beiwohnen und sich damit von den Anderen in ihrer Erscheinung absondern. Eine solche Trennung wird anhand des Plastikbandes zusätzlich verdeutlicht.

1.3.2 Fotografie und individuelle Erinnerung

In der Foto-Performance als *Madame* greift auch Ria Pacquée den Aspekt der Dokumentation auf. Sie überträgt dies jedoch in den Bereich der privaten und an sich intimen (Urlaubs-)Fotografie. Auf den Aufnahmen innerhalb der Serie hält ein anonym bleibender Fotograf die Ereignisse des Ausflugs fest. Er dokumentiert die Anwesenheit der *Madame* an einem Ort, der nicht näher bezeichnet wird, und an einem bestimmten Tag, dessen Datum für den Rezipienten nicht weiter von Bedeutung ist.

Die scheinbar wahllosen Schnappschüsse legen die Vermutung nahe, dass *Madame* die einzelnen Aufnahmen später in einem Fotoalbum in eine nur ihr schlüssig scheinende

¹⁷³ In solchen Momenten zeigt sie sich unter anderem auch als hilfsbereite Frau, die Anteil an den Belangen anderer nimmt. Sie verfällt darin dem Bild der fürsorglichen Frau. Vgl. Canetto, S. 189.

¹⁷⁴ ebd., S. 190.

Ordnung bringen wird und kurze erläuternde Beschriftungen beifügt, durch die ihr die Erinnerung an das Ereignis leichter fallen wird. Mit der unterstellten Handhabung der Dokumentation und der Aufbereitung des Bildmaterials für auserwählte Betrachter gewinnt *Madame* wieder einen Bereich der Individualität zurück, der ihr durch die Anpassung an ein stereotypes Erscheinungsbild verloren gegangen war. Doch auch die Aufbereitung der Fotografien für ein persönliches Album kann keine konkrete Identität aufbauen. Auf den einzelnen Aufnahmen sind nämlich solch indifferente Momente festgehalten, dass sie in jedem Familienalbum – unter Berücksichtigung des dargestellten Stereotyps – zu finden sein könnten. Ria Pacquée stellt sich beispielsweise neben andere Damen vor Skulpturen im Park, oder nimmt hin, dass Personen „ins Bild laufen“ – wie dies bei der Burgattrappe und der Plastik des auf den Kopf gestellten Pferdes geschieht. Gelingt es dem Fotografen dagegen, sie alleine festzuhalten, steht *Madame* einsam da. Sie hält in diesen Momenten ihre beiden Arme angewinkelt vor dem Bauch, die Handtasche ist in die Armbeuge eingeklemmt. *Madame* sucht Schutz und Halt und kann sich nur auf sich selbst beziehen, um sich eine Erleichterung zu verschaffen. Mit der von ihr eingenommenen Haltung verschanzt *Madame* ihre Körper hinter einer Barriere.¹⁷⁵ Auch diese Körpersprache verweist auf eine generalisierte Verhaltensweise und nicht auf eine individuelle Art, eine ungewohnte Situation zu bewältigen, wie dies beispielsweise Königin Elizabeth von Großbritannien tut (Abb. 24).

Die fotografischen Aufnahmen der Ereignisse beim Besuch des Gartenfestivals dokumentieren die Einsamkeit der namenlosen Besucherin. Auf einigen Fotografien ist *Madame* zwar beim Gespräch mit anderen Besuchern festgehalten. Doch belegen diese Aufnahmen weder die Dauer noch die Intensität der Konversation mit den Anderen. *Madame* könnte sich auch lediglich nach dem richtigen Weg zu einem unbekannten Ziel erkundgen, oder nachfragen, welchen Weg Prinzessin Anne wohl nehmen wird, um sicher zu sein, ihr auch zu begegnen. Wer mit *Madame* gesprochen hat, wird keine konkrete Erinnerung an diese Begegnung haben. Insofern verkörpert Ria Pacquée in dieser Inszenierung ein Stereotyp, der selbst auf den Fotografien keine Identität und Individualität aufweisen kann.

Die Erinnerung der *Madame* an das Ereignis während des Gartenfestivals ist nur scheinbar individuell. Denn auch die übrigen Besucher, die auf den Fotografien zu sehen sind, werden mit Hilfe solcher oder sehr ähnlicher Aufnahmen die Begegnung mit Prinzessin Anne im Gedächtnis behalten. Eine individuelle Erinnerung kann es demnach nur noch im privaten Umfeld geben, weil hier dem Ereignis ein persönlicher Wert beigemessen

¹⁷⁵ Desmond Morris: Der Mensch, mit dem wir leben. Ein Handbuch unseres Verhaltens, München 1978, S. 201.

sen werden kann. Im Kontext der Öffentlichkeit, so wie Ria Pacquée ihre Performance einem Publikum im musealen Raum präsentiert, verallgemeinert sich das festgehaltene Ereignis. In gleichem Maß verliert auch die Fotografie ihren Anspruch, eine bestimmte Situation im Leben einer bestimmten Frau zu dokumentieren.

Die „Knipsereien“ erinnern an Schnappschüsse, an spontane Aufnahmen und sind dennoch in ihrer Amateurhaftigkeit inszeniert. Immer wieder scheint der Fotograf im falschen Moment auf den Auslöser gedrückt zu haben. *Madames* Gesicht ist verschattet, sie ist in ihre Lektüre vertieft, sie versorgt sich am Informationshäuschen mit Informationen, sie steht leicht deplaziert auf einer kleinen Bühne mit fremden Damen, sie ist in größerer Entfernung vor einer Burgattrappe zu sehen, deren Turmspitzen gerade eben noch festgehalten sind, aber gleichzeitig auch der Hochhausturm im Hintergrund. *Madame* schaut einer anderen Besucherin über die Schulter, während diese Frühlingsblumen mit einer Videokamera aufnimmt und sie steht vor einer Gruppe von Gärtnern, die in ihre Arbeit vertieft sind und der Besucherin die Rücken zuwenden.

Nicht nur *Madame* dient als Platzhalterin für Frauen, die in dieses Stereotyp passen. Auch der Blick des Fotografen verallgemeinert das Ereignis. Das individuelle Moment der Foto-Performance liegt in der Erinnerung, die durch die Inszenierung angesprochen und zusätzlich im Betrachter hervorgerufen wird. Ria Pacquée transformiert den Aspekt des Persönlichen und Individuellen auf die Ebene des Betrachters.

2 Die Nachahmung eines Idols

In den unterschiedlichen Annäherungen an den Begriff der Nachahmung steht das Verhältnis zwischen Imitation und Vor-Bild im Zentrum. Es geht nicht allein darum, festzustellen, ob das Nachgeahmte eine möglichst getreue Wiedergabe des Nachgeahmten ist. Vielmehr konzentriert sich die Nachahmung auf das Besondere, weniger auf die „Ähnlichkeit zwischen Objekt und Werk“¹⁷⁶ Dies könnte nämlich dazu führen, dass entweder „eine Realität mit ihrer eigenen Nachahmung“ oder die „Nachahmung mit von ihr bezeichneten Realität“ verwechselt würde.¹⁷⁷ Die Imitation muss deshalb im Sinne der platonischen Mi-

¹⁷⁶ Götz Pochat: *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, in: Paul Naredi-Rainer (Hrsg.): *Imitatio. von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse (= Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck, Neue Folge, Bd. 2)*; Berlin 2001, S. 12

¹⁷⁷ Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, übers. v. Max Looser, Frankfurt a. M. 1984, S. 46.

mesis ein „als ob“ bleiben, das sich auf die Nachahmung bestimmbarer Merkmale beschränkt.¹⁷⁸

Grundlage der Imitation ist das Vor-Bild oder Idol, nach welchem sich die Nachahmung richtet. Dieses Vor-Bild muss zwei Voraussetzungen erfüllen. Zum einen verfügt es über markante Merkmale, die der Nachahmende leicht generalisieren und aufgreifen kann. Andererseits müssen diese Merkmale von anderen wieder erkennbar sein, um einen Bezug zwischen Vor-Bild und Nachahmer herstellen zu können.

Soziologische und entwicklungspsychologische Studien beschäftigen sich mit dem Akt der Identifikation zur Ausbildung einer persönlichen Identität über Vorbilder, die meist im nächsten Umfeld des Nachahmers – des Kindes – zu suchen sind. Die Verhaltensweise des Objekts wird beobachtet und in eine selbst-initiierte Aktion transformiert, wie dies Jean Piaget in seiner Theorie der Entwicklung des Kindes beschreibt.¹⁷⁹ Auf der Ebene des Symbolspiels mimt das Kind eine zentrale Person oder ahmt eine Situation oder Aktivität nach, die mit dieser Person verbunden wird.¹⁸⁰ In einem weiteren Stadium der Persönlichkeitsentwicklung auf der Schwelle zur Pubertät fühlt sich der Jugendliche den Erwachsenen gleich und beginnt, diese zu imitieren oder abzulehnen. Zu dieser Zeit gewinnen ideelle Werte an Bedeutung im Vor-Bild.¹⁸¹

Was sich zunächst als rein reproduzierende Assimilation darstellt, entwickelt sich zunehmend zu einem eigenen Verhaltensmuster.¹⁸² Im Verlauf des Identifikationsprozesses dienen mehrere Vorbilder als Anschauungsobjekt, wobei „die Persönlichkeit zum großen Teil aus vielen verschiedenen Identifikationen abgeleitet ist.“¹⁸³ Diese Teile der verschiedenen Vorbilder fügen sich im Nachahmenden zu einem eigenen Bild und damit auch einer individuellen Persönlichkeit zusammen.

Doch gibt es auch Abweichungen von diesem Schema der Persönlichkeitsentwicklung. Auf dem Gebiet der Theologie und auch der Kunst wendet sich der Begriff der Imitation bzw. der *imitatio* von der Unmittelbarkeit zwischen Vorbild und Nachahmer in der Person ab und konzentriert sich stärker auf das Bild, das dabei entsteht. Ausgehend von der Gottebenbildlichkeit des Menschen und dem während der Reformation propagierten

¹⁷⁸ Jürgen H. Petersen: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000, S. 21.

¹⁷⁹ Jean Piaget: *Intelligenz und Affektivität in der Entwicklung des Kindes*, hg. und übers. v. Aloys Leber, Frankfurt a. M. 1995.

¹⁸⁰ ebd., S. 136.

¹⁸¹ ebd., S. 123f.

¹⁸² Zur Assimilationstheorie, vgl. Jean Piaget: *Das Erwachen der Intelligenz beim Kinde*, übers. v. Bernhard Seiler, Stuttgart 1973, ND 1992, S. 412-423.

¹⁸³ Paul Mussen: *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, übers. v. Werner J. Koppitz, Weinheim/München 1991, S. 123.

Ikonoklasmus erstreckt sich die Auseinandersetzung mit der Nachahmung bis in die Gegenwart und beschränkt sich nicht allein auf die Bild- und Körpertheorie, sondern bezieht zunehmend auch soziologische Beobachtungen über den Kult um Idole und dessen Auswirkungen auf die Persönlichkeitsentwicklung mit ein.

Idole sind Bilder oder Abbilder, jedoch keine naturgegebene Gestalten. Als künstliche Konstrukte verkörpern sie keine konkrete körperliche Identität. Sie spielen eher eine ihnen – von der Gesellschaft – zugewiesene Rolle und geraten dadurch zu einer Repräsentation der Idee, die nicht mit dem realen Leben gleichzusetzen ist. Dies würde ihrer Vorbild-Funktion widersprechen.¹⁸⁴ Als Bild eines Ideals entspricht das *Idol* dem *Mythos*, der durch die sprachliche Vermittlung eine Wahrheit zu erzeugen versucht, „die an sich selbst gemessen werden will.“¹⁸⁵ Es erweist sich als Konstrukt, das keine eigene individuelle Identität besitzt, weil es aus zwei gegensätzlichen Naturen zusammengefügt ist. Im Idol treffen die menschliche¹⁸⁶ und die göttliche¹⁸⁷ Natur aufeinander.

Dieses Phänomen der zwei Naturen des Idols trifft auf Christus als Mensch gewordener Gott und gewissermaßen auch auf (Film-)Stars zu, wobei die Gewichtung von „menschlicher“ und „göttlicher“/„vergöttlichter“ Natur entsprechend der von ihnen zu erfüllenden Rollen differiert. Christus ist insofern Idol, als alttestamentarische Schriften ein verbalisiertes Bild in Form von Mythen entwerfen, dieses Bild durch Wiederholungen typologisieren¹⁸⁸ und von seiner Ankunft sprechen. Die Menschwerdung der göttlichen Natur stellt die Existenz Gottes unter Beweis.¹⁸⁹ (Film-)Stars werden durch ihr Rollenspiel, den Kult, der um das in der Rolle verkörperte Klischee betrieben wird, und die Rezeption zu Idolen stilisiert. Schon ihre Bezeichnung als „Diven“ rückt sie in den Bereich des „Göttlichen“.

Beide Formen des Idols dienen als Bild gewordener Beweis der Existenz für etwas an sich nicht Darstellbares. Sie sind als Medium rezipierbar, um als Bild eine Vorstellung der Idee bieten zu können. Dazu muss das Bild dem Anspruch der Authentizität genügen. Weil jedoch nur eine der beiden Naturen im Bild repräsentiert wird, ergibt sich daraus ein

¹⁸⁴ Edgar Morin zeigt am Beispiel von Filmstars die strikte Trennung von Archetypen und realem Leben. Vgl. Edgar Morin: Die Stars, in: Dieter Prokop (Hrsg.): Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik, München 1971, S. 439.

¹⁸⁵ Gottfried Boehm: Mythos als bildnerischer Prozeß, in: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a. M. 1983, S. 533.

¹⁸⁶ in Form der Erscheinung, die der Identifikation dient.

¹⁸⁷ als erstrebenswertes Ideal.

¹⁸⁸ Hermann Timm: Remythologisierung? Der akkumulative Symbolismus im Christentum, in: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): Mythos und Moderne, S. 443.

¹⁸⁹ Hans Belting: In Search of Christ's Body, in: Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf (Hrsg.): The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996 (= Villa Spelman Colloquia, Bd. 6), Bologna 1998, S. 2.

Rezeptionsproblem für den Betrachter. Allein die ideelle Natur, die das Bild übermittelt, dient als Basis zur Prüfung der Authentizität und der Nachahmung. Was sich hinter der Rollenmaske verbirgt, wird der Rezipient nie erfahren können. Das Bild selbst verschafft sich durch die Rollenmaske eine Distanz zum Betrachter.¹⁹⁰ Mit Hilfe der Rollenmaske wird dem Idol eine Identität zugeschrieben, die es rezipierbar macht und gleichzeitig auch wegen der spezifischen Erscheinung Ansatzpunkte zur Nachahmung bietet. Indes darf die Nachahmung nicht zur Kopie werden, um nicht in Gefahr zu laufen, als Nachahmung erkannt zu werden.¹⁹¹ Dient ein Idol als Vor-Bild, besteht jedoch auch der Wunsch, an dessen Wirkung in der Öffentlichkeit teilhaben zu können.

Drei Beispiele bieten einen Einblick in die Tradition der Nachahmung unter verschiedenen Gesichtspunkten. Der Rückgriff auf das Selbstbildnis Albrecht Dürers aus dem Jahr 1500 verweist auf den Gebrauch der Ikone und die Darstellung des Menschen in der christlichen Bildtradition, auf welchen sich auch Salvo während seiner Aktion der *Segnung Luzerns* bezieht, selbst wenn er keine konkret benennbare Vorlage nachahmt. Einen nur dem ersten Anschein nach völlig anderen Umgang mit dem Vor-Bild stellt Rosemarie Trockel in ihrem Videofilm in der Nachahmung der Brigitte Bardot dar. In dieser Form der Medialisierung der eigenen äußeren Erscheinung in der Maskerade eines konkreten und für den Betrachter auch wieder erkennbaren Vor-Bildes thematisiert die Künstlerin den heutigen Umgang mit säkularisierten Ikonen des Alltags.

2.1 Salvo

2.1.1 *vera ikon* heute?

Im Zusammenhang mit seinen für drei verschiedene Orte konzipierten, jedoch nur in Luzern und Brescia ausgeführten, Aktionen der *Segnungen*¹⁹² im Jahr 1970 entstanden in Luzern Fotografien, die den Vorgang dokumentieren (Abb. 25a-c).¹⁹³ Diese Fotografien zeigen Salvo bei der Ausführung der Handlung. Mit der rechten Hand deutet er den Gestus an. Er nimmt dabei der Aktion von ihrer Ernsthaftigkeit, indem die Segnung eher beiläufig ausgeführt zu werden scheint, weil er entweder dem Betrachter den Rücken zuwendet

¹⁹⁰ Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1993, S. 39.

¹⁹¹ Danto (1984), S. 231.

¹⁹² Werner Lippert: Salvo, in: Kunstforum International, Bd. 14 (Juli-September 1975), S. 131.

¹⁹³ Weitere Formen von identitätsstiftenden Selbstinszenierungen mittels Maskerade oder Manipulationen an Fotografien als Bildträger durchziehen das Frühwerk Salvos. Als Raffael oder mit offensichtlich in fotografische Aufnahmen montierter Porträts eignet er sich über das äußere Erscheinungsbild, ohne die gewählte Rolle tatsächlich auszufüllen, fremde Identitäten an.

(Abb. 25a), oder auf einer anderen fotografischen Aufnahme seine linke Hand in die Hosentasche steckt (Abb. 25b), oder aber in eben dieser Hand eine Zigarette hält (Abb. 25c). Nie blickt er frontal zur Kamera. Er wendet sein Gesicht vom Betrachter ab, um eine direkte Augenschau zu verhindern, die ikonographisch als Spiegelung gelten könnte.

Mit Hilfe des Attributs des Zweigs einer immer-grünen Stechpalme, dem Symbol für Christus, und des Gestus' schafft er sich eine Rollenmaske (Abb. 25b). Der Zweig der Palme ragt vom oberen Bildrand bis fast an den nachträglich eingezeichneten Nimbus ins Bild hinein, der den Kopf des Künstlers umgibt.

Die *Segnung Luzerns* zeigt Salvo in zeitgenössischer Alltagskleidung. Eine offensichtliche Maskierung in Form von *Ver*-Kleidung vermeidet er. Trotzdem ist er nicht als Persönlichkeit „Salvo“ auf der Fotografie abgebildet. Seine äußere Erscheinung lässt allein durch den Einsatz von Segensgestus und retuschiertem Nimbus auf eine andere, eigentlich gemeinte Identität schließen. Salvo beschränkt sich auf die Imitation eines ikonographisch belegbaren Darstellungstypus, der selbst dann vom Rezipienten leicht zu entschlüsseln ist, wenn zwischen Nachahmer und Nachgeahmtem keine augenscheinliche Ähnlichkeit besteht. Schließlich bezieht sich Salvo nicht auf eine bestimmte Vorlage, die er nachstellt. Allein im „Vertrauen, daß die Konventionen verstanden werden“, verschafft sich der Künstler die Möglichkeit, „die Nachahmung auf die Spitze zu treiben.“¹⁹⁴ Salvos Spiel mit den Bildkonventionen ist als Nachahmung offensichtlich. Das Resultat kann nicht für die Realität gehalten werden, da seiner Aktion die ihr unterstellte Authentizität in einem „Original“ fehlt. Nur der Mythos um überlieferte Bilder suggeriert einen vorgeblich unmittelbaren Zusammenhang zwischen Dargestelltem und Darstellung.¹⁹⁵ Somit ist der Anspruch auf „Ähnlichkeit“ in der Nachahmung im Sinne der Porträtkunst hinfällig.

Salvo wendet sich gegen eine Stereotypisierung in der Nachahmung, die sich zu eng an ikonographischen Konventionen – wie der eingenommenen Haltung – orientiert und Christus zudem in antikisierenden Gewändern abbildet. Seine Erscheinung transformiert die nachgestellte Aktion in die „Gegenwart“, die bereits wieder der Vergangenheit angehört. So könnte der zeitgenössische Erlöser um 1970 aussehen. Der Rezipient hätte keine Chance, ihn zu erkennen, würde er ihn nicht auf der retuschierten Fotografie betrachten,

¹⁹⁴ Danto (1984), S. 49.

¹⁹⁵ *Acheiropoietos* – ein nicht von Menschenhand gemachtes Bild gilt als die authentischste Abbildung des an sich nicht Darstellbaren. Das Schweiß Tuch der Veronika gilt aufgrund des Ursprungsmythos als ein „wahres Abbild Christi“, da es durch den Abdruck dessen Gesichts entstanden sein soll. Doch schon die verschiedenen Überlieferungen um den Mythos beweisen, dass auch hier der Anspruch auf Authentizität nicht eingelöst werden kann.

sondern ihm auf der Strasse begegnen. Allein die Pose erzeugt im Rezipienten ein Bild¹⁹⁶, das scheinbar eine Analogisierung ermöglicht. Salvo verdoppelt das Bild seines Körpers. Er ist als Mensch nicht nur die abbildhafte Verkörperung Gottes, sondern zugleich auch in der Nachahmung das unmittelbare Bild Gottes – was eigentlich als Blasphemie gelten müsste. Doch die Doppelbildlichkeit, die mit dem offensichtlich gefälschten Nimbus angedeutet wird, verhindert den Eindruck der Anmaßung.

Die von Salvo angenommene Rollenmaske trennt seine körperliche Erscheinung von jenen seiner Mitmenschen und der Rezipienten. Auch er selbst bleibt in seiner Persönlichkeit von der inneren Adaption unberührt. Er stellt sich nicht *als*, sondern *wie* Christus dar. Seine künstlerischen Schöpfungen, die als Fotografien von der Aktion in den musealen Raum eingebracht werden, stellen ihn in die traditionelle Auffassung vom Künstler als „einem Auserwählten, einem Propheten, einem zweiten Gott“¹⁹⁷, der neben der von Gott geschaffenen Natur die Kunst als kreativen Akt des Menschen stellt. Indem jedoch ein eigentliches Kunstwerk nicht wirklich entsteht, kehrt er diese Vorstellung vom Künstler als *Creator* in einen subversiven Akt um. Die für die Kunst der 1970er Jahre unterstellte Aneignung einer traditionellen und ikonographisch genau determinierten Geste als Zeichen für die Rückkehr an die Quellen, um den Mythos durch die Geste neu zu erschaffen¹⁹⁸, oder als Abwehr „gegen den Wahn des ‚Wissenschaftsaberglaubens‘“, um „Möglichkeiten geistiger Entfaltung für die Zukunft aufzuspüren.“¹⁹⁹ Mit der Aktion der *Segnung Luzerns*, die fotografisch dokumentiert wurde, und einem weiteren fotografischen Selbstporträt im Stile Raffaels aus dem gleichen Jahr eignet sich Salvo fremde Arbeiten an, für die es keine konkreten Vorlagen gibt. Auf selbstironischer Art und Weise verzichtet er auf die Ausübung seiner künstlerischen Rolle.²⁰⁰ Nicht er selbst schafft etwas Neues, sondern der bei anwesende und anonym bleibende Fotograf, der die Handlung und Haltung dokumentiert. Salvo stellt den Künstler als *Creator* in Frage, wenn er als Schöpfer von immer Neuem aufgefasst wird. Die Nachahmung des Bildes Christi, als in der Tradition Bild gewordener Gott, macht auf diese Problematik aufmerksam. Salvo greift auf diese allgemein verständliche Bildtradition zurück, die nicht auf den „Wissenschaftsaber-

¹⁹⁶ Kaja Silverman: Dem Blickregime begegnen, in: Christian Kravagna (Hrsg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 47

¹⁹⁷ Barbara Catoir: Salvo, in: Das Kunstwerk, April 1977, S. 81.

¹⁹⁸ Erika Billeter: Zur Ausstellung, in: Dies. (Hrsg.): Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, 5.6. – 23.8.1981, Zürich 1981, S. 13.

¹⁹⁹ Anneliese Pohlen: Vom Denken in Bildern. Der Teig, aus dem Utopia sein könnte. Mythos und Ritual als Fermente von Utopia, in: Erika Billeter (Hrsg.): Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, 5.6. – 23.8.1981, Zürich 1981, S. 32.

²⁰⁰ Vgl. Luigi Meneghelli: L'io, L'altro, L'altrove. The Self, The Other, and The Elsewhere, in: Salvo. Archeologie del futuro. Opere 1972-1992, Ausstellungskatalog Gallerie della Scudo, Verona, 6.12.1992 – 31.1.1993, hg. v. Renato Barilli, Mailand 1992, S. 43.

glauben“ oder auf Zivilisationskritik abzielt, sondern das künstlerische Selbstverständnis im Kontext konzeptueller Kunst betrifft.

Die Rollenmaske selbst erstreckt sich auf der ersten Ebene der Bildentstehung allein auf die nachahmende Geste, die an sich noch keine unmittelbare Verbindung zum Vorbild herstellen kann. Denn auch Andere können sich kraft ihres Amtes diese Geste aneignen und sie in der Öffentlichkeit ausführen.²⁰¹ Die Segnung als sakrale Handlung verleiht die göttliche Gnade, oder fleht diese herbei. Nur Gott selbst kann die Gnade erweisen und die „von Gott erwählten Männer“ können dessen Gnade erleben.²⁰² Darin spiegelt sich eine deutliche Hierarchie wider, die Salvo als Nicht-Autorisierter durchbricht. Der von ihm angewandte Gestus geht auf Innozenz III. (1198-1216) zurück, der „das Ausstrecken dreier Finger der segnenden Hand“ vorschreibt.²⁰³ Dieser Gestus geht in seiner eindeutig lesbaren Form in die christliche Bildtradition über, wodurch er als die von ihm symbolisierte Handlung nachvollziehbar macht. Wenn Salvo sich den Gestus aneignet, ahmt er ein vordefiniertes und institutionalisiertes Rollenverhalten anderer nach. Im Kontext der modernen und an sich säkularisierten Gesellschaft thematisiert er die zunehmende Entfremdung und Entfernung der Institution Kirche von den Gläubigen und deren Lebenswirklichkeit. Die Transformation des von der Kirche geschaffenen Bildes in die Gegenwart durch die Nachahmung und bildliche Aneignung der Geste macht diesen Anachronismus evident.

2.1.2 manipulierte Selbstinszenierung

Aus der Gottebenbildlichkeit des Menschen, wie sie in der Genesis als „Fakt“ verbrieft wird, entstehen Probleme für den Körper und das Bild. Der Mensch, der *nach* dem Bild Gottes geschaffen ist, verkörpert – bedingt durch den Sündenfall – nur noch ein Abbild oder einen Abglanz der ursprünglichen und *vor*-bildlichen Vollkommenheit.²⁰⁴ Dies stellt den menschlichen Körper auf eine von Christus zu unterscheidende Ebene der Repräsentation. Arthur C. Danto differenziert den Begriff der Darstellung (*representation*) in zwei Bedeutungsfelder: Die Repräsentation ist zum einen „etwas, das an der Stelle von etwas anderem steht.“²⁰⁵ Christus repräsentiert mit seiner Körperlichkeit die Existenz

²⁰¹ Segen spenden dürfen Kleriker mit einer entsprechenden Vollmacht, wobei es dabei graduelle Unterschiede gibt. Vgl. A. Hänggi: Segen, Liturgisch, in: LThK, Bd. 9 Freiburg 1986, Sp. 595.

²⁰² J. Poeschke: Segen, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994, Sp. 145.

²⁰³ ebd., Sp. 145.

²⁰⁴ Franz Winzinger: Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1954, S. 62.

²⁰⁵ Danto (1984), S. 43.

Gottes. Auf der anderen Seite macht die Re-Präsentation etwas wieder gegenwärtig oder anwesend.²⁰⁶ In den haltbar gemachten Spuren des Schweißtuches bleibt das Bild Gottes präsent.

Indem Salvo in der Aktion *Segnung Luzerns* in das Rollenbild Christi schlüpft, ahmt er das unmittelbare Körperbild der vollkommenen Verkörperung in einem weiteren Bild, der Fotografie, nach. Hieraus leitet sich das Bildproblem ab. Da Salvo seine Körperbild-Inszenierung nicht auf das authentische Ab-Bild Gottes in der Spur auf dem Schweißtuch bezieht, sondern die Eigenbildlichkeit seines Körpers in einen Bildtypus transformiert, geht der Anspruch auf angemessene Re-Präsentation verloren. Seiner Darstellungsweise fehlt die Basis des Authentischen, des unmittelbaren Bezugs auf den Archetypen. Die Selbstinszenierung verweist auf die Grenzen der Darstellung des an sich Nicht-Darstellbaren. Salvo dekonstruiert die vielfältigen Versuche von Nachahmungen des wahren Abbildes, für welches es keine Entsprechung geben kann. Damit handelt er im Sinne der Postmoderne. „Das Postmoderne wäre dasjenige, [...] das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, dass es ein Undarstellbares gibt.“²⁰⁷ Auf die Aktion Salvos übertragen bedeutet dies, dass er mit seiner Inszenierung zwar auf eine deutlich ablesbare Bildkonvention zurückgreift, diese aber neu in Szene setzt. Er wendet sich nicht mehr direkt an einen Rezipienten, um diesen in das Geschehen mit einzubeziehen. Seine Handlung weist über das Abbildhafte der Fotografie hinaus, indem die „Dokumentation“ den Betrachter an etwas teilhaben lässt, was an sich nicht darstellbar ist.

Das Medium Fotografie suggeriert seinem automatischen Herstellungsprinzip entsprechend die Möglichkeit, einen Beweis erbringen zu können.²⁰⁸ Aus dieser Eigenschaft folgert Max Imdahl die Gefahr der „Ineinssetzung“ von Abbild und Person, d.h. der Gleichsetzung von Anschauungsgegenstand und der darauf abgebildeten Person.²⁰⁹ Salvo unterläuft diese Ineinssetzung, indem er am Abbild eine Manipulation vornimmt. Der offensichtlich nachträglich auf dem Negativ eingezeichnete Nimbus durchbricht den Authentizitätscharakter der Fotografie als automatischen Abdruck des vor dem Objektiv Befindlichen. Die Identität im Sinne einer Übereinstimmung von tatsächlich abgelichteter Person (Salvo) und dem Gemeinten (Christus) ist dadurch nicht gegeben.

²⁰⁶ ebd., S. 42.

²⁰⁷ Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 202.

²⁰⁸ Dubois, S. 29.

²⁰⁹ Max Imdahl: *Relationen zwischen Porträt und Individuum*, in: Manfred Frank/Anselm Haverkamp: *Individualität*, München 1988, S. 588f.

Anhand dieser offensichtlichen Manipulation am Medium macht Salvo auf die zum Scheitern verurteilten Versuche aufmerksam, etwas Nicht-Darstellbares in einem Bild festzuhalten. Die göttliche Aura ist ihrem Wortsinn nach ein Hauch und deshalb substanz- und körperlos und unsichtbar. Sie kann nie zum Objekt der Fotografie werden, da sie wegen ihrer Unsichtbarkeit keine Spur auf dem Negativ hinterlässt. Da Salvo aber gerade dieses Nicht-Darstellbare in seine Inszenierung mit einbringt, dekonstruiert er sein eigenes Bild. Er erklärt mit der künstlich geschaffenen Aura, die seinen Kopf umgibt, sein eigenes Bild zur Fälschung.

Mit der Aktion *Segnung Luzerns* übt Salvo in erster Linie Kritik an den Konventionen religiös bestimmter Bildrezeption. Indem Ikone, d.h. das mit einem Bild des an sich Nicht-Darstellbaren versehene Abbild, und Idol, d.h. Körper gewordenes Bild, im Ritus als identisch erachtet werden, gilt die Verehrung nicht mehr dem Bildgegenstand, sondern dem Gegenstand „Bild“, sobald diese Wundertaten vollbringen können.²¹⁰ Der haptische Gegenstand mit dem Abbild des Idols erfährt die Huldigung, die eigentlich dem Idol selbst zukommen müsste. Da Salvo seinen Körper in dieser Aktion anstelle des Idols ins Bild einbringt, verliert der Gegenstand an Verehrungswürdigkeit. Es nimmt eine ganz gewöhnliche Position als fotografisches und dokumentarisierendes Objekt ein. Salvo demaskiert die Konvention der Anbetung des Bildes und bedient sich gleichzeitig derselben.

Salvos Kritik wendet sich ebenso gegen das durch die moderne Gesellschaft vordefinierte Rollenverhalten²¹¹, indem er aus seiner Rolle als Künstler die Rollenmaske Christus annimmt. Er spielt die beiden zum Klischee geratenen Rollenbilder gegeneinander aus. Die Kritik an der Institutionalisierung und Konventionalisierung ist in dieser Form von Inszenierung evident, aber auch nicht vollkommen neu, wie ein Vergleich mit Dürers (Selbst)Darstellung zeigt.

²¹⁰ Vgl. Belting (1993), S. 353-358. Belting schildert hier eine Legende eines Madonnenbildes, welches er als Madonna von S.Sisto bezeichnet: „Die Ikone widersetzte sich, wie die Legende erzählt, dem Papst und bestätigte das Besitzrecht der armen Nonnen von S.Maria in Tempuli, so daß der Papst Sergius vor ihr öffentlich Sühne leisten mußte.“ (hier S. 354).

²¹¹ Thomas Luckmann: Lebenswelt und Gesellschaft. Grundstrukturen und geschichtliche Wandlungen, Paderborn/München/Wien/Zürich 1980, S. 136.

2.2 Albrecht Dürer

2.2.1 Selbstbildnis und Bildnis als Imagination

Bei Dürers 1500 entstandenem Selbstbildnis fällt die Zuschreibung der Rollenmaske schwerer (Abb. 26). Denn er verzichtet auf offensichtliche Attribute wie Segensgestus und Nimbus. Allein die Frontalansicht und der Bildaufbau lassen zu dieser Zeit auf ein christomorphes Bildnis schließen.²¹² Dies wiederum bedeutet, dass das Gemälde kein Porträt des Künstlers im eigentlichen Sinne ist.²¹³ Es zeigt keine „Momente einer Biographie oder Autobiographie, die ihren Gegenstand im Medium der Kunst auf ewig retten wollen.“²¹⁴ Dürer verwendet in diesem Bildnis die Zeichen der Ikone und der Ikonenmalerei, ohne dabei in der Darstellung seiner äußeren Erscheinung eine eindeutige Stellung vom Dargestellten zum eigentlich Gemeinten zu beziehen. Anhand verschiedener Bildkriterien der christomorphen Darstellungen ahmt er ein bestimmtes Bild nach, für das es zwar einen Formenkanon gibt, jedoch keine konkrete Bildvorlage. In diesem Selbstbildnis verschmelzen die Identitäten des nachahmenden Künstlers und diejenige der Rollenmaske zu einem neuen Bildnis, das nach einer Definition der Identität sucht.

Bildnisse *en face* repräsentieren im 15. Jahrhundert einen bereits Verstorbenen. Sie bieten kein authentisches Abbild des Porträtierten, sondern idealisieren dessen Erscheinung.²¹⁵ Frontalbildnisse bieten zudem auch „eine Echtheitsgarantie für das Aussehen Christi“²¹⁶, indem sie auf das Erscheinungsbild der *vera ikon* – das Schweiß Tuch der Veronika – zurückgreifen. Das frontale Bildnis fungiert darüber hinaus als doppelter Spiegel. Nicht nur der sich selbst Darstellende nutzt dieses Hilfsmittel, um seine eigenen Gesichts-

²¹² Gisela Goldberg: Selbstbildnis 1500, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (Hrsg.): Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, Heidelberg 1998, S. 325f. Zur Rezeption des Bildnisses als christomorphes Bild führt Goldberg eine Bildquelle aus dem Jahr 1637 als Beleg dafür an, dass der Typus des Bildnisses im Sinne Dürers – in seiner Konzeption in Form einer Rollennachahmung – erkannt wurde. Erst im „frühen 19. Jahrhundert wird die Ähnlichkeit Dürer/Christus erneut erkannt“. Dies zeigt, dass die von Dürer angewandte Bildsprache nach der Reformation nicht mehr eindeutig genug war und deshalb sehr viel später wieder zur ursprünglich aufgegriffenen Konvention zurückgeführt werden konnte. Auch Joseph L. Koerner geht davon aus, dass der zeitgenössische Betrachter in diesem Bildnis eher das Antlitz Christi als ein Selbstbildnis des Künstlers entdeckt haben wird, weil es so selten anzutreffen war. Vgl. Joseph L. Koerner: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London 1993, S. 72.

²¹³ Koerner, S. 63

²¹⁴ Peter-Klaus Schuster: Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit, in: August Buck (Hrsg.): *Biographie und Autobiographie in der Renaissance. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. bis 3. November 1982 (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Im Auftrag der Herzog August Bibliothek und in Zusammenarbeit mit dem Wolfenbütteler Arbeitskreis für Renaissanceforschung, hg. v. August Buck, Bd. 4)*, Wiesbaden 1983, S. 121.

²¹⁵ Koerner, S. 64.

²¹⁶ Hans Belting: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 54.

züge zu erkennen und auf das Bildnis zu übertragen. Auch der Betrachter findet sich in einer unmittelbaren Gegenüberstellung, quasi einer Spiegelung wieder.²¹⁷ Auf diese Weise verfährt bereits Jan van Eyck mit seinem um 1440 geschaffenen Bildnis Christi (Abb. 27). Beide Künstler – Dürer und van Eyck – positionieren den Porträtierten²¹⁸ vor einen dunklen Hintergrund. Sie zeigen eine der Ikone entlehnten Darstellungsweise, nicht die Spur des Mensch gewordenen Gottes auf einem Schweißstuch, das in einem Bildnis festgehalten wird. Vielmehr füllt der Oberkörper Christi die Bildfläche so weit aus, dass von einem eigenständigen, eine Körperlichkeit suggerierenden Bild gesprochen werden kann. Sie idealisieren die menschlichen Gesichtszüge, so dass eine Ebenmäßigkeit in der Erscheinung entsteht, die es in der Natur so nie geben kann – dies kann als Hinweis auf die göttliche Natur des Dargestellten gelten. Gleichzeitig verdeutlicht die nachvollziehbare Beobachtung von Gesichtern die angestrebte Realitätsnähe, um an die menschliche Natur anzuknüpfen. Damit entheben sie den Dargestellten der Wirklichkeit geschauter Gesichter und transformieren das Körperbild auf eine andere Bild- und Realitätsebene.

Allein die Tatsache, dass Dürer seine äußere Erscheinung dem Idealbild in den Proportionen und der Symmetrie der Gesichtszüge angleicht²¹⁹, spricht gegen ein authentisches Selbstbildnis, in welchem der Rezipient ein Ebenbild des Künstlers finden könnte. Denn zu Beginn der Neuzeit betrifft der Aspekt der Ähnlichkeit zwischen Porträtiertem und Porträt zunächst den „aufgefaßten Menschen in der Vielfalt seiner Bedeutsamkeit“.²²⁰ Es geht nicht alleine darum, das Äußere der Gestalt so wiederzugeben, dass vom Bildnis als Selbstporträt gesprochen werden kann. Porträtisten der Renaissance versuchen vielmehr auch das Individuum zu ergründen. Dazu ist der Blick in das Innere notwendig, um den Anschein von Authentizität und Persönlichkeit vermitteln zu können.²²¹

Die Idealisierung des eigenen Körperbildes verhilft dagegen zu der notwendigen Distanz zur Identität des Künstlers und bietet in dieser Distanzierung den Freiraum zur Nachahmung des Bildes Gottes *in* Christus. Um jedoch das Selbstbildnis Dürers als Dop-

²¹⁷ Vgl. die Ausführungen zur Erlangung von Selbsterkenntnis mittels Spiegelung bei George Didi-Huberman: *L'autre miroir. Autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer*, in: Augusto Gentili/Philippe Morel/Claudia Cieri Via (Hrsg.): *Il Ritratto e la Memoria, Materiali 2*, Rom 1993, S. 207-240, hier S. 211.

²¹⁸ Van Eyck fertigt kein Porträt an, das ein körperliches Zusammentreffen von Porträtiertem und Porträtisten meint. Er stellt in dieser Arbeit ein Christusbild her, das auf den Dualismus des Menschenbildes verweist und schafft damit einen Unterschied zu den Ikonen. Vgl. Belting (1994), S. 53.

²¹⁹ Nur in geringen Abweichungen lockert Dürer die Achsensymmetrie der idealisierten Gesichtszüge auf. Dies verweist einerseits auf die rein menschliche Natur des Dargestellten – den Künstler Dürer im Selbstbildnis. Andererseits verhindert Dürer damit auch eine eintönige Erscheinungsweise des Bildes aus gestalterischen Gründen.

²²⁰ Gottfried Boehm (1985), S. 28. Hervorhebung im Original.

²²¹ Boehm (1986), S. 25.

pelporträt entschlüsseln zu können, benötigt der Rezipient eine Vergleichsmöglichkeit.²²² Die Inschrift weist Dürer als Bildschaffenden und Dargestellten aus und besagt nichts, worauf die Darstellung seiner äußeren Erscheinung anspielt. Wenn Joseph L. Koerner in der Nennung des Namens, dem Festhalten der Ähnlichkeit und seiner Kunstfertigkeit eine Häufung der Selbstreferenz sieht²²³, setzt er voraus, dass dies für den zeitgenössischen Rezipienten auch nachvollziehbar war. Nur der Zeigegestus in Verbindung mit der Inschrift deutet einen Selbstbezug an. Indem Dürers Hand nicht nur auf seinen Körper weist, sondern diesen auch leicht berührt – wie dies am Pelzbesatz, der zwischen den Fingern herausragt, abzulesen ist – stellt er im Bild einen Selbstbezug her. Der Körper verliert durch die Berührung die Transzendenz einer göttlichen Erscheinung. Er ist ein menschlicher Körper von Substanz, der einen Bezug zum Künstler und dessen Persönlichkeit materiell herstellt.

Koerner macht darauf aufmerksam, dass es sich bei der den Gestus andeutenden Hand um die linke Hand des Künstlers handelt, da dieser sich im Spiegel betrachtet.²²⁴ Für den Rezipienten bleibt es indes die rechte Hand des Dargestellten, der frontal gegenübergestellt ist. In dieser Umkehrung der Körperverhältnisse nimmt Dürer dem nur vage ange deuteten, jedoch nicht tatsächlich ausgeführten Segensgestus an Brisanz. Er provoziert den Betrachter nicht durch die Nachahmung des Gestus im Rahmen einer Ikone, sondern setzt die Hand als doppelten Verweis auf seine eigene Identität ein. Er berührt nicht nur indirekt über den Pelzbesatz seines Mantels seinen Körper. Auch die Ausrichtung des Zeigefingers in Richtung der Inschrift, die seine Persönlichkeit als Bildschaffender dokumentiert, spielt auf die Identität an.

Die beiden auf Augenhöhe angebrachten Inschriften geben Hinweise auf die Identität des Künstlers. Mit den Initialen AD und der Jahreszahl 1500 signiert Dürer sein Werk. Der kurze lateinische Text auf der rechten Bildseite nennt den vollständigen Künstlernamen und dessen Herkunft mit einer weiteren Inschrift, deren Entschlüsselung vielfältige Interpretationen erfahren hat.²²⁵ Aus diesen beiden Inschriften geht indes noch nicht hervor, wer auf dem Bild dargestellt ist.

²²² Dies setzt wiederum voraus, dass das Bildnis öffentlich zugänglich ist. Dafür war es für Dürer indes zu bedeutend, wie Dieter Wuttke zu beweisen versucht. Seiner Meinung nach hat das Bildnis die Werkstatt Dürers zu dessen Lebenszeit nie verlassen. Vgl. Dieter Wuttke: Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. ‚Jahrhundertfeier als symbolische Form‘, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 10 (1) (1980), S. 86.

²²³ Koerner, S. 174.

²²⁴ ebd., S. 174.

²²⁵ Stellvertretend sei hier die zuletzt veröffentlichte ausführliche Erörterung von Rudolf Preismesberger genannt, die auch vorangegangene Interpretationen mit einbezieht. Vgl. Rudolf Preismesberger: ‚...proprijs sic effingebam coloribus...‘: zu Dürers Selbstbildnis von 1500, in: Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf (Hrsg.): *The*

Dürers Rollenmaske setzt sich zusammen aus der idealisierten Abweichung der eigenen Erscheinung, aus der Komposition einzelner Bildelemente nach der Proportionslehre und aus dem Zusammenspiel von Inschrift und Gestus, die aus der Ikone ein Bildnis machen. Als Individuum tritt er hinter dieser Maskerade zurück. Er überträgt die Ähnlichkeit in seinem Selbstbildnis und seiner künstlerischen Fertigkeit auf den Mythos der perfekten Repräsentation und gleichzeitig auch auf die Einordnung innerhalb der geheiligten Hierarchie der Bilder²²⁶, die in Christus als lebendem Bild Gottes gipfelt. Seine Rollenmaske orientiert sich an zeitgenössischen Kleidungsformen ohne zu historisieren. Dürers Auffassung nach sollten sich seine Zeitgenossen auf diesen Bildern wieder erkennen können.²²⁷ Das Bildnis dient dabei in erster Linie als Spiegel.

Das Selbstbildnis bleibt ein Abbild, ohne den Status der *vera ikon* je erreichen zu wollen. Zwar füllt das Bildnis die gesamte Bildfläche aus und beansprucht damit eine Eigenständigkeit, gegenüber den traditionellen Abbildern in der Veronika-Ikonographie, die sich auf die Behauptung der Authentizität in der Spur des Körpers beruft und dadurch zur Ikone wird. Doch bringt Dürer seinen Körper als Körper in einen – unbestimmten – Raum ein. Sein Porträt gibt nicht vor, die Spur des Mensch gewordenen Gottes zu sein, auch wenn er sorgsam die Pinselspuren als Hinweis auf seine Künstlertextualität beseitigt und auf ein „authentisches“ Bildnis anspielt.

2.2.2 idealisierte Selbstdarstellung

Während Salvo sein Körperbild in Szene setzt, um die Rolle eines Anderen zu schlüpfen, führt Albrecht Dürer im Selbstbildnis von 1500 zwei Bildnisse in einer Gestalt zusammen. In Form eines Doppelporträts stellt sich Dürer als er selbst und in der Rollenmaske Christi dar.

Mit dieser zweifachen Identifizierbarkeit bereitet Dürer dem Rezipienten ein Körper-Bild-Problem, indem er sich zwar auf keine konkret bestimmbare bildliche Vorlage bezieht, aber auf traditionelle Christus-Darstellungen und auf seine idealisierte Erscheinung zurückgreift. Ein mittelbares Bildproblem besteht in der Gottebenbildlichkeit des Menschen²²⁸, einer Entsprechung des Bildes mit etwas an sich Nicht-Darstellbarem. Dürer gleicht sein Äußeres den Beschreibungen der *Epistula Lentuli* an, die ihrer Legende nach

Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence 1996 (= Villa Spelman Colloquia, Bd. 6), Bologna 1998, S. 279-300.

²²⁶ Koerner, S. 186.

²²⁷ Schuster (1983), S. 137.

²²⁸ Preimesberger, S. 288.

als authentisch gilt.²²⁹ Ein unmittelbares Bildproblem sieht Rudolf Preimesberger in der Nach-Bildung des Menschen im Gegensatz zur absoluten Äquivalenz des Körperbildes Christi mit Gott.²³⁰ Wenn Dürer sich selbst in der säkularen und religiösen Deutung²³¹ in Form einer Doppelrolle darstellt, verlässt er den Bereich des Eindeutigen und Authentischen. Weder ist er selbst als individuelle Nach-Bildung Gottes im Bild, noch kann seine Erscheinung den Anspruch auf die Darstellung als *vera ikon* erheben. Das Individuum Dürer ist in keiner der beiden Lesarten des Porträts zu finden, woraus deutlich wird, „wie sehr hier das Bild, in einem konstruierten oder synthetischen Sinn, über das Abbild eines individuellen Körpers regiert.“²³²

Lediglich die Inschriften führen den Rezipienten zu einer möglichen Lösung des Körper-Bild-Problems. Auf der linken Bildseite setzt Dürer seine Signatur mittels Initialen unter die Jahreszahl 1500. Eine weitere Inschrift befindet sich auf gleicher Höhe in der rechten Bildhälfte. Sie verweist auf die Identität des Darstellenden mit dem Dargestellten. Beide Inschriften scheinen vor dem dunklen Hintergrund zu schweben. Ihnen fehlt ein Grund, auf dem sie fixiert werden. Hier entsteht durch die Beziehungslosigkeit der Inschriften zum Hintergrund der Eindruck des Auratischen. Dieser Anschein wird durch die Wahl der goldfarbenen Lettern unterstützt.

Indem Dürer die lateinische Antiqua als Typographie wählt, stellt er eine eindeutige Beziehung zum Humanismus her. Auch der in der lateinischen Sprache abgefasste Text verweist darauf.²³³ Im Kontext mit einer Darstellung, die sich einer unmittelbaren Zuordnung des Bildes zum gemeinten Körper entzieht, gewinnt der kurze Text an Bedeutung. Die Verbindung von Bild und Text verdeutlicht das Misstrauen gegenüber dem Umgang mit dem Gegenstand Bild. Bereits Zwingli versucht, das im Bildnis enthaltene Zeichen als solches zu werten und nicht mit einer Realität, d.h. den Porträtierten mit seinem Abbild, gleichzusetzen.²³⁴ Mit dem Auftreten individueller Porträts entsteht das Bedürfnis, zwischen nach Wirklichkeit in der Abbildung strebenden Bildnissen und typisierenden Dar-

²²⁹ Goldberg, S. 325.

²³⁰ Preimesberger, S. 289.

²³¹ ebd., S. 285.

²³² Hans Belting: Körper und Körperbild, in: Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen, Ausstellungskatalog Ruhrlandmuseum Essen, 26.3. – 30.6.2002, hg. v. Jan Gerchow, Osfildern-Ruit 2002, S. 37.

²³³ *Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin- / gebam coloribus aetatis / anno duedetresimo.* Dürer verwendet eine ungewöhnliche Formel in lateinischer Sprache, deren Entschlüsselung weiterhin die Wissenschaft beschäftigt. Da die Inschrift im Zusammenhang mit dem Körper-Bild-Problem in ihrer Wortbedeutung eine eher untergeordnete Rolle spielt, sei hier auf die jüngsten Analysen verwiesen: Koerner, S. 183-186; Preimesberger, S. 279-300; George Didi-Huberman, S. 208-210.

²³⁴ Thomas Lentz: Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahrhunderts, in: Klaus Krüger/Alessandro Nova (Hrsg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2001, S. 28.

stellungen zu differenzieren.²³⁵ Albrecht Dürer bringt beide Aspekte in einem Gemälde und einer einzigen Ansicht seines Körpers zusammen. Der beigefügte Text bietet keinen Aufschluss darüber, um welchen Bildtypus es sich handeln könnte. Er nimmt unter humanistischen Gesichtspunkten dem Abbild an Bedeutung, da er sich über das Abbild eines Menschen stellt. Denn die Idee des Humanismus besteht unter anderem darin, das Bild der (heiligen) Schrift unterzuordnen – als „Lese- und Schaubild, das mit einer geliehenen Autorität auftritt: geliehen aus dem Wort.“²³⁶ Als humanistisch geprägter Christ²³⁷ sieht Dürer in Christus ein „Vorbild für ein Leben aus dem Geist.“²³⁸ Die Darstellung der eigenen körperlichen Erscheinung als Rollenmaske ist weder als blasphemisch zu beurteilen noch dient sie einer allzu oberflächlichen Selbsterhöhung des gestaltenden Künstlers, auch wenn dieser sein künstlerisches Tun „als Nachfolge der göttlichen Weisheit in Christus“ sieht.²³⁹

Mit Hilfe der Idealisierung und Stilisierung entsteht ein Bildnis, das zwischen den beiden Polen *vera ikon* und Selbstporträt eine nicht näher bestimmbare Position einnimmt. Gerade diese Zwischenstellung kann als Kritik an der falschen Huldigung des Porträtierten gesehen werden. Gemäß der radikalen ikonoklastischen Auffassung Karlstadts würde die menschliche Natur Christi als fleischlich betrachtet und sei deshalb abzulehnen. Allein das Geistige und damit auch Unsichtbare darf angebetet werden.²⁴⁰ Das Doppelbildnis erweist sich als Trugschluss. Einzig dem Künstler gehört die Anerkennung, ein Kunstwerk geschaffen zu haben, das sich der Einordnung in die üblichen Gattungen entzieht und damit etwas Neues darstellt und bis heute Rätsel aufzugeben vermag.

2.3 Rosemarie Trockel

2.3.1 *vera vita*

Verwenden Salvo und Dürer – wenn auch auf völlig verschiedene Art und Weise – Rollenmasken, um eine eindeutige Trennung zwischen Nachahmenden und Nachgeahmten aufrecht zu erhalten, setzt Rosemarie Trockel ihr Körperbild dazu ein, die Nachah-

²³⁵ ebd., S. 30.

²³⁶ Belting (1993), S 521.

²³⁷ Wuttke, S. 29-34.

²³⁸ Peter-Klaus Schuster: Bild gegen Wort: Dürer und Luther, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1986), S. 41.

²³⁹ Schuster (1983), S. 148.

²⁴⁰ Jean Wirth: Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient, in: Cécile Dupreux/Peter Jezler/Jean Wirth (Hrsg.): Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?, Ausstellungskatalog Bernisches Historisches Museum, Bern 2000 im Rahmen des trinationalen Gemeinschaftsprojektes „Um 1500: Epochenwende am Oberrhein“, Bern 2000, S. 35.

mung eines Idols durch die gewählte Maskerade zu *ent*-larven. In ihrem anlässlich der Ausstellung *Ich ist etwas Anderes*²⁴¹ gedrehten Videofilm entsteht ein Doppelspiel in der Nachahmung des Idols Brigitte Bardot und gleichzeitig mit dessen Nachahmerinnen (Abb. 28a und b)²⁴². Für diese Imitation verwendet sie lediglich eine Blondhaarperücke und ein schwarzes Stirnband, um ihr Körperbild zu verfremden. Da sich auch weibliche Fans auf diese Weise ihrem Idol annähern²⁴³, entzieht sich das Rollenspiel Rosemarie Trockels einer klaren Zuschreibung.

In einem Ausschnitt des Videofilms trägt Rosemarie Trockel nicht nur eine Perücke, sondern versteckt ihr Gesicht zusätzlich hinter einer flachen Pappmaske mit der Schwarz-Weiß-Reproduktion einer Porträtfotografie Brigitte Bardots (Abb. 28b). Die Protagonistin gibt vor, über eine Zeitung gebeugt am Frühstückstisch zu sitzen. Dabei versucht sie, aus einer Bechertasse „Kaffee“ zu trinken. Weil die Maske indes keine Öffnung für den Mund hat, gerät das „Kaffeetrinken“ zu einer peinlich anmutenden Situation. Denn dunkle Brühe bekleckert den ansonsten blütenweißen Bademantel. Das Idol Brigitte Bardot wird in dieser Sequenz als eine ganz gewöhnliche Frau mit nicht gerade guten Tischmanieren dargestellt. Ihr widerfahren die gleichen Missgeschicke wie jedem anderen Menschen auch. Nur wird von ihr als öffentliche Person eine über der Durchschnittlichkeit liegenden Verhaltensweise erwartet. Dies stellt sie wieder auf eine Stufe mit den Rezipienten, die innerhalb der anonymen Gleichförmigkeit der Normalität bleiben. Aus einer solchen Position heraus bilden Filmstars Archetypen, die sich nicht nur auf die Darstellung im Film beziehen, sondern sich zugleich auf den Alltag übertragen lassen mit eben jener Profanität, „die den Gedanken nicht zulassen will, daß ein Star Kinder haben oder gar eine bürgerliche Ehe eingehen könnte, wie z. B. jene zwischen der bezaubernden Gina Lollobrigida und einem Dr. med.“²⁴⁴

Eine andere Lesart dieser Episode spielt auf die offensichtliche Platitude dieser Maskerade in der schlichten Pappmaske an, die es der Nachahmerin nicht mehr ermöglicht, sich selbst in alltäglichen Verrichtungen „normal“ zu verhalten, weil diese Form der Imitation zwar zu durchschauen ist, aber unvollkommen bleiben muss. Im Gegensatz zum gemeinten Vor-Bild maskiert sich die Nachahmerin tatsächlich. Sie übernimmt durch das Aufsetzen der Pappmaske und der Perücke markante Merkmale des Idols. Das Vor-Bild

²⁴¹ 19.2. – 18.6. 2000 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

²⁴² Über einen längeren Zeitraum (1993 – 2000) beschäftigt sie sich mit der Wirkung des Idols auf das Bild der Frau und dem Wunsch von Frauen, durch die äußere Nachahmung dem Vor-Bild nahe zu sein.

²⁴³ Gombrich, S. 20. Gombrich stellt dies indes als frauenspezifisches Problem der Nachahmung dar, übersieht jedoch, dass auch Männer ihr Image anhand von Vor-Bildern aufbereiten.

²⁴⁴ Morin, S. 439.

selbst schafft zwar durch die Gestaltung der äußeren Erscheinung und das entsprechende Auftreten in der Öffentlichkeit Zeichen, die auf das Wieder-Erkennen ausgerichtet sind, indes keine Maskerade im Sinne des Sich-Verstellens meinen. Roland Barthes stellt dies am Beispiel der Greta Garbo fest, was sich auch auf das Phänomen der Brigitte Bardot übertragen lässt.²⁴⁵ Indes unterscheiden sich die beiden Frauentypen durch den Einbezug der Privatsphäre voneinander. Der Mythos der Greta Garbo beruht nicht allein auf der Selbstinszenierung in den Filmen. Die Geheimhaltung ihres Privatlebens – vertraglich von MGM Studios festgelegt²⁴⁶ – führt zu einer Distanzbildung gegenüber dem Publikum, das lediglich in den Rollen der Schauspielerin ein Vor-Bild finden kann. Ihre spezifische Erscheinung und die Rollen, die sie verkörpert, bestätigen die Legendenbildung.²⁴⁷

Das Idol Brigitte Bardot verkörpert ein neuartiges Frauenbild in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren. Mit ihrer mädchenhaften Erscheinung symbolisiert sie eine neue Jugend, die gegen die bis dahin vorherrschende Biederkeit und Doppelmoral aufbegehrt.²⁴⁸ Sie behauptet in ihrem Image auf die sexuelle Selbstbestimmung der Frau, „ohne als Pathologin, Kindskopf oder Abenteurerin relativiert zu werden, wie es allen ‚Emanzipierten‘ seit den zwanziger Jahren widerfuhr.“²⁴⁹ Dies gelingt so eindrucksvoll, da sich ihre „Leinwanderscheinung und ihr außerfilmisches Image“²⁵⁰ weitgehend gleichen. Indem die in den Filmen dargestellten Rollen und das durch die Medien in der Öffentlichkeit ausgebreitete Privatleben des Idols eine Kongruenz bilden, gewinnt das Image an Authentizität. Dennoch entbehrt das so vielfach imitierte Vor-Bild den Anspruch auf Wahrhaftigkeit. Brigitte Bardot kreierte gleich zu Beginn ihrer Filmkarriere mit ihrem damaligen Partner Roger Vadim ein Image²⁵¹, das bis heute nachwirkt.²⁵² „Ihre Bewunderer wie ihre Verleumder haben es mit einem imaginären Geschöpf zu tun“²⁵³ und können folglich keinen Blick hinter die Rollenmaske werfen, um zur „Persönlichkeit“ vorzudringen. Dies führt dazu, dass Brigitte Bardot ihre eigene (Selbst)Darstellerin ist und sich mit ihren Rollen identifiziert, wenn sie behauptet: „die Juliette in *Et Dieu créa la femme*, das bin ich. Wenn

²⁴⁵ Siehe Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt a. M., 4. Aufl. 1976, S. 74f.

²⁴⁶ Enno Patalas: *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg 1963, S. 134.

²⁴⁷ ebd., S. 136.

²⁴⁸ Lowry/Korte, S. 67.

²⁴⁹ Patalas, S. 253.

²⁵⁰ Lowry/Korte, S. 67.

²⁵¹ ebd., S. 71.

²⁵² Selbst Claudia Schiffer wird in den 1990er Jahren noch als „neue“ Brigitte Bardot bezeichnet.

²⁵³ Simone de Beauvoir: *Brigitte Bardot und das Lolita-Syndrom* (1959), übers. v. Volker Freitag, in: Rosemarie Trockel: *Werkgruppen 1986-1998*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 4.9. – 15.11.1998, Whitechapel Art Gallery, London, 4.12.1998 – 7.2.1999, Staatsgalerie Stuttgart, 13.3. – 23.5.1999, M.A.C. *Galleries Contemporaines de Musées de Marseille*, 25.6. – 3.10.1999, hg. v. Hamburger Kunsthalle, Köln 1998, S. 54.

ich vor der Kamera stehe, bin ich einfach ich selbst.“²⁵⁴ Da indes bekannt ist, dass das Image der Schauspielerin bis ins Privatleben hinein für die Öffentlichkeit geschaffen wurde, fehlt dieser Aussage die notwendige Glaubwürdigkeit, um von der Authentizität der Darstellerin sprechen zu können. Das „wahre Leben“ ist ein Konstrukt, an dem die Nachahmerinnen partizipieren. Sie übernehmen das Archetypische, das sie für authentisch halten.²⁵⁵

Auch in weiteren Filmsequenzen zeigt Rosemarie Trockel fiktive Ausschnitte aus dem „Leben“ des Filmstars. Brigitte Bardot wird also nicht als Schauspielerin nachgeahmt, sondern muss in ihrer zweiten – an sich nicht öffentlichen – Natur als Vorlage herhalten, während sich die Fans des Stars vorwiegend mit den Rollen identifizieren und daraus *ihr* Bild des Idols zusammenstellen.²⁵⁶ Unzählige Nachbildungen und Abbildungen in Zeitschriften rufen Erinnerungen wach und dienen als Sammelobjekte. Rosemarie Trockel zeigt dies in einer dreiteiligen Fotoserie *Fan 1, Fan 2, Fan 3* (Abb. 29a-c). Als Jugendliche wird sie im Zimmer ihrer älteren Schwester fotografiert. An den Wänden des Zimmers sind Ausschnitte aus Zeitungen und Zeitschriften von (Film)Stars geheftet. Sie verweisen auf einen Kult um Bilder der Vor-Bilder und die Bemühung, authentischer Berichte habhaft zu werden. In einem 1993 entstandenen Videofilm greift die Künstlerin das Phänomen der Klischeebildung und dessen Nachahmung auf. *Fan Fini* (Abb. 30a-c) zeigt drei verschiedene Frauen, die in die Rolle von Fans der Brigitte Bardot schlüpfen. Indem sie sich bemühen, der äußeren Erscheinung nicht nur in der Nachahmung von den markanten Merkmalen wie der blonden Haare dem Vor-Bild möglichst nahe zu kommen, sondern auch die durch die Massenmedien verbreiteten Verhaltensweisen aufgreifen, runden sie ihr eigenes Bild des Idols ab.²⁵⁷ Die spezifische Art des Gehens und des Abstreifens der Ballerinaschuhe wird von allen drei Darstellerinnen praktiziert. In einem fingierten Interview nehmen sie zusätzlich Stellung zu ihrem scheinbar persönlichen Verhältnis zum Vor-Bild. Selbst die Interviewerin nimmt an dieser Maskerade teil.

Was Rosemarie Trockel in ihrer Verkleidung als Brigitte Bardot zur Anschauung bringt, ist nichts weiter als das „wahre“ Leben, jedoch nachgestellt in einer Fiktion und in

²⁵⁴ ebd., S. 54.

²⁵⁵ Richard Dyer stellt dies als Kritik an den Medien fest, die daran teilhaben, Stars zu konstruieren und den Rezipienten eine Wirklichkeit vorzustellen, die nicht existiert. Vgl. Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Houndsmills/London 1987, S. 2.

²⁵⁶ Gertrud Koch beschreibt diesen Rezeptionsprozess als zweite filmische Produktion, da das Bild vom Vor-Bild von Zuschauer zu Zuschauer variiert. Gertrud Koch: *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film* (= Diss. Frankfurt 1988), Basel/Frankfurt a. M. 1989, S. 131.

²⁵⁷ Isabelle Graw: *Lexikon der Begeisterung. Über das Video „Fan Fini“* in der Ausstellung „Anima“ von Rosemarie Trockel, Mai bis Oktober 1994, im MAK Wien, in: *Texte zur Kunst*, September 1994, 4. Jg., Nr. 15, S. 182.

einem Medium, das nur den Anschein von Authentizität erweckt, ansonsten dem Festhalten und Abspielen des Fiktiven dient. Sie lässt dabei offen, wie ihr persönliches Verhältnis zum nachgeahmten Idol ist.

2.3.2 typisierte (Selbst)Darstellung

Im Vergleich zu den vorangegangenen Beispielen zum Aspekt der Nachahmung greift Rosemarie Trockel in ihrer Rolle als Brigitte Bardot auf eine konkrete und eigenständige Persönlichkeit zurück, die zudem eine Zeitgenossin der Protagonistin ist. Die Nachahmung des Idols Brigitte Bardot umfasst nicht nur das Vor-Bild und seine Imitatorin. In einer Art Doppelrolle verkörpert Rosemarie Trockel darüber hinaus die unzähligen weiteren Nachahmerinnen des Idols, das durch diese Imitationen zum Stereotyp wird.

Dient die Rollenmaske in der Regel zur Distanzierung des Protagonisten von seiner Darstellung, bleibt der Aspekt der Distanzbildung bei Rosemarie Trockel offen. Ihre Aktionen vor der Videokamera schließen nicht aus, dass auch sie zu den nachahmenden Bewunderinnen des Idols zählt. Die Inszenierung ist gegenüber der Aktion Salvos und dem Bildnis Dürers um eine Komponente erweitert: Idol, Selbst und Nachahmerin treffen in einem Körperbild zusammen. Eine solche Diskrepanz von „Bild“ und „Wirklichkeit“ bietet in der Nachahmung ein erweitertes Spektrum der vermeintlichen Persönlichkeit durch die gleichzeitige Imitation und Persiflage. Da das Vor-Bild über die Massenmedien in der Öffentlichkeit Verbreitung findet, kristallisiert sich ein Klischee oder Stereotyp heraus, der als Basis zur Nachahmung dient.²⁵⁸ Was als Imitation in die Öffentlichkeit gelangt, ist das Bild, das jede Nachahmerin sich selbst vom Vor-Bild schafft.

Die in den Massenmedien verbreiteten Bilder von Stars bieten Anschauungsmaterial für die Nachbildung an anderen Körperbildern. Abbildungen in Zeitungen und Zeitschriften, Plakate und Werbeanzeigen zeigen dabei stets ein idealisiertes Bild des Protagonisten, das gleichzeitig dem Geschmack und dem Verständnis des Rezipienten auf unterster Ebene angeglichen ist.²⁵⁹ Die bewegten Bilder des Films ermöglichen ein breiteres Identifikationspotential, weil sich die Nachahmung nicht nur auf die äußere Erscheinung, reduziert auf die spezifische Art der Kleidung, konzentriert. Auch Bewegungsabläufe und Handlungsweisen können imitiert werden.²⁶⁰ Durch die Rezeption und Imitation entsteht „so

²⁵⁸ Dyer, S. 10.

²⁵⁹ ebd., S. 10.

²⁶⁰ Erinnert sei an dieser Stelle an die oft imitierten maskulinen Verhaltensweisen von Marlon Brando (1951 in *A Streetcar named Desire* und 1955 in *The Wild One*) und James Dean (1955 in *East of Eden* und 1956 in

etwas wie eine zweite Produktion“, die „in den Köpfen der Zuschauerinnen und Zuschauer“ ihre Fortführung findet.²⁶¹ Zur Nachahmung gelangen jedoch nicht nur die von den Medien präsentierten Ausschnitte aus Filmen, sondern vielmehr auch die Bilder, die einen Einblick in das vermeintliche Privatleben gestatten. Das Idol wird als etwas Umfassendes begriffen, das die beiden Naturen des Vor-Bildlichen widerspiegelt. Der Mythos um einen Star kann indes nur funktionieren, wenn eine „Differenz zwischen dem öffentlichen Image und der dahinter vermuteten realen Person – also eine gewisse Rätselhaftigkeit des Stars – erhalten bleibt.“²⁶²

In Rosemarie Trockels Selbstinszenierungen, die Brigitte Bardot zum Gegenstand haben, treten beide Naturen des Vor-Bildes gleichzeitig auf. Doch weisen Stephen Lowry und Helmut Korte darauf hin, dass auch das außerfilmische Image des Idols für die Medien inszeniert wurde.²⁶³ Ihre mädchenhafte Erscheinung symbolisiert die neue Jugend, die gegen die bis dahin vorherrschende Biederkeit und Doppelmoral aufbegehrt.²⁶⁴ Viele Zeitgenossen sahen in der Schauspielerin „die Verkörperung der Unmoral“.²⁶⁵ Das „Ewigweibliche“ erlangt in Brigitte Bardot eine neue Verkörperung als Kindfrau. Das von ihr dargestellte Selbstbewusstsein in Verbindung mit dem Sexappeal zwingt nicht nur Männer zu einem Umdenken im Umgang mit der Frau.²⁶⁶ Rezipientinnen machen sich dieses sexuelle Selbstbewusstsein in der Zurschaustellung der Natürlichkeit zu Eigen. „Sie vermittelt den Eindruck, jeder könne eines Tages seine Königin Bardot kennenlernen. [...] Sie richtet sich an den Mann, vorallem an seinen Narzißmus.“²⁶⁷

Rosemarie Trockel stellt in den beiden Videofilmen – *Fan fini* (1993) und *ohne Titel* (1999/2000) – diesen Frauentypus als Vor-Bild und Nach-Bildung dar. Wenn die Künstlerin selbst in die Rolle der Schauspielerin schlüpft, kontrolliert sie die Intensität der Nachahmung. Sie bestimmt die Bewegungsabläufe und die Handlung. Andererseits thematisiert sie auf unterschiedlichen Rezeptionsebenen medienkritische Ansätze.

Sie verwendet das Medium (Video)Film als Film oder Spielfilm und begibt sich damit auf das Terrain der Stars selbst. Sie identifiziert sich unmittelbar mit ihrem Vor-Bild in

Giant), deren Rezeptionsmaterial in den Filmen zu finden ist. Beide bieten ein Bild von Männlichkeit, das von der Unangepasstheit dominiert wird, und ein unbestimmtes Bild von sexueller Neigung. Vgl. Patalas, S. 241.

²⁶¹ Koch, S. 131.

²⁶² Lowry/Korte, S. 9.

²⁶³ ebd., S. 65.

²⁶⁴ ebd., S. 67.

²⁶⁵ Beauvoir, S. 54.

²⁶⁶ ebd., S. 55.

²⁶⁷ Marguerite Duras: *Bardot – die Königin* (1958), übers. v. Marcus Steinweg, in: Rosemarie Trockel. Werkgruppen 1986-1998, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 4.9. – 15.11. 1998, Whitechapel Art Gallery, London, 4.12. 1998 – 7.2. 1999, Staatsgalerie Stuttgart, 13.3. – 23.5. 1999, M.A.C. Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, 25.6. – 3.10. 1999, Köln 1998, S. 58.

der verkörperten Rolle, die nun beide innehaben, jedoch unter verschiedenen Vorzeichen. Während die Schauspielerin Brigitte Bardot eine Filmrolle übernimmt, um ihren Beruf auszuüben, eignet sich die Künstlerin das Bild der Schauspielerin an, um deren Idolstatus zu ergründen.

Die von der Künstlerin verwendete Technik des Videofilms degradiert die Schauspielerin auf eine niedrigere Stufe. Videofilme als nachahmende Medien vermitteln zwar ebenfalls bewegte Bilder, doch können diese auf dem Band aufgezeichneten Bilder jederzeit wieder gelöscht oder überspielt werden. Auf Celluloid aufgenommene Bilder sind dagegen bei entsprechender Lagerung auf lange Zeit haltbar. Diese Filme setzen zur Aufnahme eine gewisse Professionalität des Kameramannes voraus, während auch Amateure Videofilme aufnehmen können.

Rosemarie Trockel spielt in der Verwendung des Materials Videofilm auch auf die unterschiedlichen Realitätsebenen des Idols im Film an. Zunächst zeigt sie in der Nachstellung das Filmidol in seinem Metier. In einer fiktiven Handlung vollzieht sie alltägliche Handlungen. Dabei bleibt jedoch offen, ob es sich dabei um einen Film über einen Film agiert – Rosemarie Trockel würde in diesem Fall einen Film zitieren, in welchem Brigitte Bardot als Schauspielerin in der Verkörperung einer Rolle auf ähnliche Art und Weise zu beobachten ist. Eine weitere Lesemöglichkeit besteht in der Annahme, ein Kamerateam würde die Schauspielerin im privaten Umfeld filmen – der Videofilm würde demnach einen Dokumentarfilm zitieren, in dem die Künstlerin Rosemarie Trockel eine rein fiktive Handlungsweise in Verkörperung der Schauspielerin als Privatperson vornimmt.

Die Protagonistin des Videofilms verschafft sich im Nachstellen der Schauspielerin ihr eigenes Bild vom „wahren Leben“ des Vor-Bildes. Sie bietet darüber hinaus durch ihre Präsenz im Bild in der Maskerade als Brigitte Bardot eine Spiegelung anderer Nachahmerinnen, die ebenfalls ein je eigenes Bild entwickelt haben und dies auf ihr Leben transformieren. Sofern Rosemarie Trockel die Nachahmerinnen des Idols imitiert, dokumentiert sie anhand des Videofilms die Vor-Stellung eines weiblichen Fans während der Konstruktion eines imaginären Privatlebens einer Persönlichkeit, die man wegen ihrer Prominenz zu kennen meint. Hier vermischt sich das Bild des Idols, wie es in den Massenmedien verbreitet wird, mit den eigenen Vorstellungen der Nachahmerinnen, die als Bezugsquellen nur auf ihre persönlichen Erfahrungen und die „Berichte“ der Presse zurückgreifen können. Mit der Übertragung des Filmes, wie für das Kino produziert wird, auf das Medium Videofilm verknüpft Rosemarie Trockel dieses Phänomen der Fiktion und der Realität des Alltags. Die Fiktion, wie sie im Spielfilm produziert wird, ist konstruiert und insze-

niert. Dagegen bewegt sich der Videofilm im Bereich des Amateurhaften und damit auch des Authentischen, weil hier – dies betrifft den Film im privaten Gebrauch – keine Inszenierung und keine Schnitte oder Wiederholungen einzelner Szenen zu unterstellen ist. Da Rosemarie Trockel selbst in die doppelgesichtige Rollenmaske schlüpft und ein Leben außerhalb des dem Auratischen zugeordneten Filmsets nachstellt, demaskiert sie nicht nur die Nachahmerinnen, sondern zugleich das Idol und sich selbst als Fan.

3 Das *Alter Ego*

Mit der Kreation einer vollkommen eigenständigen Persönlichkeit entstehen Probleme, die bei der Nachahmung eines Stereotypen oder eines Idols nicht gegeben sind. Die umfassende Konstruktion einer neuen Biografie aus verschiedenen Versatzstücken tritt in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts nur wenigen Fällen auf: Marcel Duchamp fügt beispielsweise seinem Werk eine weibliche Komponente bei, indem er einige seiner *ready mades* als Rose Sélavy signiert. Sein weibliches *alter ego* übt scheinbar Einfluss auf die Gestaltung von Kunstwerken aus. Da Rose Sélavy jedoch – mit Ausnahme der fotografischen Inszenierung Man Rays – nur als Ko-Autorin und nie als selbstständige Persönlichkeit in Erscheinung tritt, wird diese Identitätskonstruktion unter dem Aspekt des Geschlechtertauschs untersucht. Lynn Hershmans anderes Ich, das als *Roberta Breitmore* in der Öffentlichkeit auf reale Situationen reagiert, verfügt über ein hohes Maß an Eigenständigkeit, in welchem Kunst und Leben eng miteinander verwoben sind. Selbst die Konstruktion von verdoppelten Persönlichkeitsstrukturen in Romanen oder Filmen kann diese Verknüpfung nicht nachweisen, da sie sich allein auf dem Gebiet des Fiktiven bewegt.

3.1 Die künstlerische und psychologische Herausforderung bei Phänomenen des verdoppelten Körperbildes

Nimmt ein nachahmendes Subjekt weder eine unspezifische, außerhalb seiner selbst liegende Identität noch diejenige eines Idols an, so bezieht es das „Anders-Sein“ auf die eigene Persönlichkeit. In einer Abspaltung seines Teils der Identität gewinnt der Doppelgänger Einfluss auf das Subjekt. Dieses Phänomen aus dem Bereich der (Sozio-)Psychologie findet sich auch in der Kunst wieder. Vorwiegend auf literarischem Gebiet reflektieren Künstler Motivation zur Ausbildung eines Doppelgängers, Entwicklung des Verhält-

nisses zwischen den beiden Identitäten und schließlich auch Lösungsversuche vom zunehmend dominierenden *alter ego*.

Der 1886 erstmals veröffentlichte Roman *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* von Robert Louis Stevenson zeigt auf sehr dramatische Weise, welche Folgen eine Aufspaltung des Doppellebens haben kann, wenn mit Hilfe einer Droge die ihm „unerwünschten Aspekte seiner Persönlichkeit“²⁶⁸ auf seine zweite Identität Mr. Hyde übertragen werden. Das Double kann in der Literatur unterschiedlichste Formen annehmen, wie beispielsweise das Porträt *Dorian Grays* (1890) an die Stelle der ursprünglichen Erscheinung des Protagonisten tritt. Bei Edgar Allan Poes Roman *William Wilson* (1839) – schon in der Namengebung durch die Alliteration des Buchstabens W, der sich im Englischen als verdoppeltes U versteht, deutet sich eine Verdoppelung der Persönlichkeit an – erscheint das *alter ego* als „personifiziertes Gewissen, das den Helden zerstört.“²⁶⁹ Im 1846 veröffentlichten Roman *Der Doppelgänger* Fjodor Dostojewskis kommt es zu einer Persönlichkeitsspaltung des Schreibers Goljadkins. Anstelle des kaum beachteten und wenig erfolgreichen Protagonisten tritt „ein jüngerer, erfolgreicherer, ihn substituierender Doppelgänger.“²⁷⁰ Auch Thomas Manns Romanfigur *Felix Krull* (1922/54) wechselt zwischen mehreren Rollen: Als kleiner Hotelangestellter, als Charmeur älterer und reicher Damen, die ihm dann seine „eigentliche“ Identität als junger Adliger finanzieren. Unfreiwillig gerät *Roger Thornhill* in Alfred Hitchcocks Film *North by Northwest* (1958, dt. *Der unsichtbare Dritte*) zu einem *alter ego* namens George Kaplan aufgrund einer Verwechslung. Das von Agenten kreierte Phantom, das von der realen Existenz einer *Doppelagentin* ablenken soll, gelangt plötzlich durch Thornhill zu einem konkreten Körperbild.

Bei allen Formen der Persönlichkeitsspaltung besteht eine enge Verbindung von Subjekt und *alter ego*. Beide Persönlichkeitsformen „benutzen“ den selben Körper, um die jeweils aktuelle Persönlichkeitsstruktur darstellen zu können. Dabei wechseln sie auch ihre äußere Erscheinung. Mit Hilfe der Ver-Kleidung gelangt nicht nur das Körperbild zu einem neuen Aussehen. Die Veränderung der Erscheinung wirkt auf die Persönlichkeit zurück und beeinflusst ihre Handlungsweise. Nur so lassen sich die beiden im gleichen Körper verankerten Individuen unterscheiden. Eine strikte Trennung der Identitäten ist nicht möglich, da in der Verkörperung des *alter ego* noch so viel vom Bewusstsein des Subjekts

²⁶⁸ Aglaja Hildenbrock: Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur (= Stauffenberg Colloquium, Bd. 3), Tübingen 1986, S. 122.

²⁶⁹ Chava Eva Schwarcz: Der Doppelgänger in der Literatur. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung, in: Ingrid Fichtner (Hrsg.): Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens, Bern/Stuttgart/ Wien 1999, S. 6.

²⁷⁰ Hinderk Emrich: Wer sind wir? Wer wollen wir sein? Warum sollten wir das nicht allein tun, was wir machen können?, (per Oktober 2002)in: www.maus.gmd.de/imk_web-pre2000/docs/ww/mars/cat/memoria/full-presentations/HMEEmrich-full-dt.pdf

mit einfließt, dass von einer vollkommenen Eigenständigkeit nicht gesprochen werden kann.²⁷¹

Die reale und die fiktive Identität im Bereich der Psychologie spielen mit ähnlichen Realitätsebenen wie die Kunst. Bei der künstlerischen, körperlichen Inszenierung einer konstruierten Persönlichkeit am eigenen Körper bleibt beim Wechseln zwischen den jeweiligen Identitätsstrukturen das Bewusstsein vom Selbst aufrechterhalten. Grundsätzlich ist dabei von einem konzeptuellen Ansatz auszugehen und nicht von einer (krankhaften) inneren Notwendigkeit, vom eigenen Persönlichkeitsbild abweichen zu müssen. Im Roman dagegen bewegen sich beide Strukturen der alternierenden Persönlichkeit auf rein fiktionaler Ebene. Beide Charaktere sind unter künstlerischen Gesichtspunkten geschaffene, erzählte Bilder von Menschen, die so nie in der Realität auftreten.

Gerade wegen dieses Umbruchs auf eine fiktionale Ebene in der Kunst darf nicht unterstellt werden, dass der kreative Akt therapeutischen Maßnahmen dient, um persönliche Probleme zu bewältigen. Durch die Beschäftigung mit diesem Phänomen können indes im Subjekt bislang verborgen gebliebene Seiten hervortreten, die in jedem Menschen schlummern und nur durch die Reflexion darüber wahrgenommen werden. Lynn Herschman sagt über *Roberta Breitmore*:

„Many people assumed I was ROBERTA. Although I denied it at the time and insisted that she was ‚her own woman‘ with defined needs, ambitions and instincts, in retrospect we were linked. ROBERTA represented part of me as surely as we all have within us an underside; a dark, shadowy anaemous cadaever that is the gnawing decay of our bodies, the sustaining growth of death that we try with pathetic illusion to camouflage. To me, she was my own flipped effigy; my physical reverse, my psychological fears. As can be inferred from the records of both of us, her life infected mine. Closure and transformation of her life meant as well my own individuation.“²⁷²

Dies führt wieder zur Untrennbarkeit der beiden Identitäten zurück. Christof Forderer spricht in diesem Zusammenhang vom „Schatten- / Spiegelbild“²⁷³, da dieses Bild ein Original als Ursprung hat. Diese Reflexionen bieten Abbilder, die um eine Dimension reduziert sind, wie eben auch „Doppelgänger“ keine wirklichen vollplastischen Persönlichkeiten sind, weil sie einen Körper als Träger ihrer Identität benötigen.

²⁷¹ Ronald D. Laing: Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn, übers. v. Christa Tansella-Zimmermann, Köln 1983, S. 84.

²⁷² Web-site Lynn Herschman: www.lynnhersman.com/investigation/roberta_breitmore/robertabreitmore2.html (per Dezember 2002)

²⁷³ Christof Forderer: Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800, Stuttgart/Weimar 1999, S. 12.

3.2 Das *Alter Ego* als sozio-psychologisches Rollenspiel

Von einer Persönlichkeit abgespaltene Identitäten treten meist dann auf, wenn es darum geht, einen Teil des Selbst zu verdrängen²⁷⁴ und durch etwas anderes zu ersetzen. Sie bieten „ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs“²⁷⁵. Mit ihrer Hilfe kann es dem Einzelnen gelingen, Fehlentwicklungen bei der Ausbildung der persönlichen Identität entgegen zu treten. Karl Jaspers sieht im krankhaften Auftreten einer Persönlichkeitsspaltung die Aktivität des Ich im Hinblick auf dessen Gefühl von Einheit des Ich beeinträchtigt. Er führt dies auf ein mangelndes Ichbewusstsein im Gegensatz zum Außen zurück.²⁷⁶ Dieses Phänomen zeigt sich darin, dass sich Persönlichkeit als „in einen Geist und einen Körper“²⁷⁷ gespalten erlebt, wobei die Identifikation mit dem Geist enger verbunden ist als mit dem Körper. Ronald D. Laing führt eine ganze Reihe möglicher Auslöser für die Spaltung auf, die sich auch in Literatur und Kunst wieder finden:

„Diese Spaltung wird als ein Versuch angesehen werden, mit der zugrundeliegenden fundamentalen Unsicherheit fertig zu werden. In einigen Fällen ist sie vielleicht ein Mittel, um effektiv mit dieser Unsicherheit leben zu können, oder gar ein Versuch, diese zu transzendieren; aber sie ist auch in Gefahr, diese Ängste zu perpetuieren, gegen die sie in gewissem Maß als Verteidigung gedacht ist, und sie ermöglicht vielleicht die Ausgangsposition für den Verlauf einer Entwicklung, die in Psychose endet. Diese letzte Möglichkeit ist immer vorhanden, wenn das Individuum anfängt, sich zu ausschließlich mit dem Teil von sich zu identifizieren, der als *unverkörpert* empfunden wird.“²⁷⁸

Übernimmt die vom Individuum abgespaltene Persönlichkeit einen eigenständigen Part, dient sie zur Kompensation „tiefempfundener Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben“²⁷⁹. Auslöser dieser Unzufriedenheit sind phänomenologisch oder genetisch bedingt.²⁸⁰ Das Subjekt scheitert entweder an der Entwicklung der eigenen Persönlichkeit oder hat massive Probleme bei der Bewältigung alltäglicher Belastungen, Beeinträchtigungen und Infragestellungen, „die ihrerseits psychische, soziale und körperliche Komponenten haben können.“²⁸¹ In der neueren Forschung werden solche Persönlichkeitsspaltungen

²⁷⁴ Laing, S. 88.

²⁷⁵ Sigmund Freud: Das Unheimliche (EV 1919), in: Sigmund Freud: Psychologische Schriften (= Studienausgabe, Bd. IV), Frankfurt a. M. 7. Aufl. 1989, S. 258.

²⁷⁶ Vgl. Manfred Zaumseil: Modernisierung des Identität von psychisch Kranken, in: Manfred Zaumseil/Klaus Leferink (Hrsg.): Schizophrenie in der Moderne – Modernisierung der Schizophrenie. Lebensalltag, Identität und soziale Beziehungen von psychisch Kranken in der Großstadt, Bonn 1997, S. 145.

²⁷⁷ Laing, S. 79.

²⁷⁸ Laing, S. 79f. Hervorhebung im Original.

²⁷⁹ Hildenbrock, S. 144.

²⁸⁰ Manfred Zaumseil/Klaus Leferink: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): Lebensalltag. Identität und soziale Beziehungen von psychisch Kranken in der Großstadt, Bonn 1997, S. 7.

²⁸¹ ebd., S. 7.

als Dissoziative Identitätsstörungen (DIS)²⁸² bezeichnet, wobei sich „nicht reale Personen“ einen Körper teilen. Vielmehr erleben sich verschiedene Anteile eines Menschen als so sehr voneinander getrennt, „daß sie jeweils über eine eigene Identität verfügen.“²⁸³ Solche Störungen treten in verschiedenen Formen auf, die sich im Verhältnis der Ausgangsidentität zu den jeweiligen Ich-Zuständen ausdrücken.²⁸⁴ Gerade in einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs, der sich um 1970 abzeichnet, wandelt sich der Blick auf das Phänomen des Auseinanderfallens von Persönlichkeitsstrukturen. Weil sich der moderne Mensch in den vermeintlich immer schneller ablösenden Entwicklungen seiner Individualität nicht mehr seiner selbst versichern kann²⁸⁵, weicht er von der gesellschaftlich determinierten Norm in seiner Verhaltensweise ab. „Das Bewußtsein des Ausgeschlossenseins, des Abseitsstehens, des Verlusts von Zusammenhang mit dem Ganzen wird immer mehr zu einer Erfahrungsmöglichkeit des ganz normalen Individuums.“²⁸⁶ In den 1960er und 70er Jahren besteht deshalb eher eine begriffliche Korrespondenz zwischen Schizophrenie mit „Eigensinn“, „Originalität“, „Kreativität“ oder „Abenteuer der risikoreichen Subjektivierung“. Dagegen bezeichnet die Schizophrenie im heutigen Sprachgebrauch die Auflösung, den Zerfall oder die Zerstörung von Identität.²⁸⁷ Auch wenn sich das Vorzeichen der jeweiligen Konnotation geändert zu haben scheint, beziehen sich die Zuschreibungen auf ein eindeutiges und in gewisser Weise auffälliges Anders-Sein.

Die Versuche, sich aus den die Persönlichkeit einengenden Bandagen zu befreien, tendieren zu einer zunehmenden Vereinzelung und Vereinsamung auf gesellschaftlichem und auch geschlechtsspezifischem Gebiet.²⁸⁸ Dieses Anders-Sein wird von der Allgemeinheit stigmatisiert²⁸⁹ oder etikettiert²⁹⁰ und das so gekennzeichnete Individuum aus der Ge-

²⁸² Imke Deistler/Angelika Vogler: Einführung in die Dissoziative Identitätsstörung – Multiple Persönlichkeit. Therapeutische Begleitung von schwer traumatisierten Menschen. Mit einem Vorwort von Michaela Huber, Paderborn 2002.

²⁸³ Imke Deistler/Angelika Vogler: Einleitung, in: Dies.: Einführung in die Dissoziative Identitätsstörung – Multiple Persönlichkeit. Therapeutische Begleitung von schwer traumatisierten Menschen. Mit einem Vorwort von Michaela Huber, Paderborn 2002, S. 13.

²⁸⁴ Imke Deistler: Phänomenologie und Diagnostik der Dissoziativen Identitätsstörung, in: Dies./Angelika Vogler: Einführung in die Dissoziative Identitätsstörung – Multiple Persönlichkeit. Therapeutische Begleitung von schwer traumatisierten Menschen. Mit einem Vorwort von Michaela Huber, Paderborn 2002, S. 45.

²⁸⁵ Klaus Leferink: Sympathie mit der Schizophrenie – Die Moderne und ihre psychische Krankheit, in: Manfred Zäumseil/Klaus Leferink (Hrsg.): Lebensalltag. Identität und soziale Beziehungen von psychisch Kranken in der Großstadt, Bonn 1997, S. 75.

²⁸⁶ ebd., S. 75. Hervorhebung im Original.

²⁸⁷ ebd., S. 75.

²⁸⁸ Gerhard Johann Lischka: Performance und Performance Art. Ein Bild-Zitate-Essay, in: Kunstforum International, Bd. 96 (August – Oktober 1988), S. 133.

²⁸⁹ Erving Goffman hebt in Anlehnung an die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs „Stigma“ den diskriminierenden Aspekt besonders hervor. Vgl. Goffman (1996b), S. 11.

²⁹⁰ Fabrega, Horacio jr./Peter Manning: Krankheit, Kranksein und abweichende Karrieren, in: Heinrich Keupp (Hrsg.): Normalität und Abweichung. Fortsetzung einer notwendigen Kontroverse (= Fortschritte der Klinischen Psychologie, Bd. 17), München/Wien/Baltimore 1979, S. 219.

meinschaft ausgeschlossen. Ist die Persönlichkeit so weit in die Einsamkeit getrieben, bietet die Ausbildung einer eigenständigen Persönlichkeit die Möglichkeit, in die Rolle eines für ideal erachteten Ich zu schlüpfen und über das fiktive *alter ego* zu Anerkennung zu gelangen bzw. die Ausgrenzung zu kompensieren: „In der Phantasie kann das Selbst jeder sein, überall sein, alles tun, alles haben. Es ist so omnipotent und vollkommen frei – aber nur in der Phantasie“²⁹¹.

Das Individuum entwickelt regelrechte Strategien, um in einer Form von Rollenspiel mit der Dichotomie von „wahrem“ Selbst und der von der Öffentlichkeit erfahrbaren „Persönlichkeit“ leben zu können.²⁹² So wird das Wirkliche oder Wahre des Selbst mit dem Inneren, dem Geist, verbunden, während der Körper als Maske nach außen hin wirkt. Der als fremd erachtete Körper tritt dem Subjekt in Form eines Objekts gegenüber. Eigentliches Problem dieser Subjekt-Objekt-Beziehung ist die Individualität und die Übereinstimmung des Körpers beider Ausprägungen. Obwohl von zwei mehr oder weniger deutlich voneinander unterschiedenen Identitäten auszugehen ist, müssen sich Subjekt und Objekt den gleichen Körper teilen. Wie ein Schatten oder Spiegelbild einen Körper benötigt, um ein Bild erzeugen zu können und dabei der Bild erzeugende Körper präsent bleiben muss, ist das *alter ego* an das – wenn auch als Fremdes erscheinendes – Subjekt gebunden. Auch der Körper selbst kann sich seines ihn ständig verfolgenden Schattens nicht entledigen.²⁹³

Da diese Abspaltung einerseits das Subjekt bei Unsicherheiten und Ängsten entlastet und über die Einsamkeit hinweg zu helfen scheint, andererseits das Individuum nur noch weiter in die Vereinzelung durch das Anders-Sein drängt, kann es „seinem Urbild fast nie zu einem auf die Dauer befriedigenden oder gar glücklichen Leben“ verhelfen.²⁹⁴ Das Rollenspiel erweist sich somit als eine Selbsttäuschung.

²⁹¹ Laing, S. 102f. Vgl. auch Hildenbrock, S. 225.

²⁹² Laing, S. 89.

²⁹³ Forderer, S. 12.

²⁹⁴ Hildenbrock, S. 225f.

3.3 Lynn Hershman alias *Roberta Breitmore*: ein Selbstversuch

3.3.1 Über *Roberta Breitmore*

Roberta Breitmore – als künstliches und unter künstlerischen Gesichtspunkten kreiertes – *alter ego* Lynn Hershmans geht auf ein „Nichtkörper-Werk“²⁹⁵ in einem Hotelzimmer des Dante Hotels in San Francisco zurück. 1972 richtet die Künstlerin das Innere des Zimmers Nr. 47 so ein, dass die fiktive Identität der Person durch die überall herumliegenden Gegenstände – Bücher, Kosmetikartikel, Kleidungsstücke – in der Art ihrer Erziehung, ihrer Persönlichkeitsstruktur und ihrem sozioökonomischen Hintergrund definiert wird.²⁹⁶ Zwei Wachsmasken und Perücken im Bett täuschen Anwesende vor (Abb. 31). Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Geräuschkulisse aus dem Radiogerät. Ein Besucher des ständig zugänglichen Raumes beendet durch einen Anruf bei der lokalen Polizeistation die Aktion vorzeitig, aus Sorge, in eine verbrecherische Handlung involviert zu sein.²⁹⁷

Lynn Hershman knüpft 1975 mit *Roberta* an die zunächst als körper- und namenlose vom Besucher selbst zu konstruierenden Identität an und übernimmt selbst die Rolle der fiktiven Persönlichkeit. Sie überträgt die Essenz des Möglichen in das wirkliche Leben.²⁹⁸ Die Entwicklung von einer körperlosen bis zu einer den Körper eines anderen Individuums ergreifenden Persönlichkeit verläuft ähnlich wie in Alfred Hitchcocks Film *North by Northwest* (1959, dt. *Der unsichtbare Dritte*). In beiden Fällen verweisen zunächst nur Spuren auf die Existenz einer abwesenden Person. Anhand der im Hotelzimmer liegenden Gegenstände kann sich der Besucher ein Bild von dieser Person machen. Auch *Roger Thornhill*, der durch einen Zufall für das vom CIA geschaffenen Phantom *George Kaplans* gehalten und daraufhin in dessen Hotelzimmer geführt wird, versucht durch die Kleidungsstücke und „persönlichen“ Dinge *Mr. Kaplan* kennen zu lernen. Da er sich nur ein einziges Mal durch das Missverständnis mit *George Kaplan* hat identifizieren lassen, halten ihn die Hotelangestellten auch für diese Person. Von diesem Moment an muss er die Rolle übernehmen und dem Phantom zu einem Körper verhelfen.²⁹⁹

²⁹⁵ Lynn Hershman: Romantisierung des Antikörpers. Gier und Begehren im (Cyber)Space, in: Kunstforum International, Bd. 132 (November 1995-Januar 1996), S. 162.

²⁹⁶ ebd., S. 162.

²⁹⁷ Thomas Albright nennt den Zeitrahmen der Aktion: 30. November 1973 bis 31. August 1974, in: Thomas Albright: Art in the San Francisco Bay Area. 1945-1980, Berkeley 1985, S. 202.

²⁹⁸ Hershman (1995/96), S. 163.

²⁹⁹ Slavoj Žižek führt dieses Beispiel an, um daran das Verhältnis von Subjekt und Signifikanten zu erläutern: „Thornhills Situation korrespondiert mit einer fundamentalen Situation des Menschen als Sprachwesen („parl-

Roberta kann zu Beginn ihrer „Existenz“ zunächst über ein Hotelzimmer verfügen. Durch das Eingreifen der Polizei wird zwar das Zimmer geräumt und ihre „persönlichen“ Gegenstände konfisziert, doch bleibt die „Essenz“, wie Lynn Hershman dies nennt, darüber hinaus bestehen. Ein Entschluss der Künstlerin, die fiktive Persönlichkeit ins wirkliche Leben zu transformieren, führt dann zum selbst gewählten „Doppelleben“. Beide Identitäten des Lynn Hershman gehörenden Körpers bleiben zunächst scheinbar eindeutig voneinander getrennt. Hershman konzipiert für *Roberta* eine Biographie, die von ihrer eigenen zu unterscheiden ist. *Roberta* ist gemäß den für die ausgestellten Ausweispapieren am 19.8.1945 geboren, geschieden, zieht 1975 von Cleveland Heights nach San Francisco, besitzt einen Führerschein (Abb. 32) und hat 1800 US \$ angespart.³⁰⁰ Vom Pech verfolgt, gegen Gewichtsprobleme ankämpfend und unbeholfen im Umgang mit ihren Mitmenschen³⁰¹ weicht die Persönlichkeitsstruktur *Robertas* einerseits von der Weiblichkeitsnorm ab³⁰², umfasst aber andererseits sämtliche Klischees vom Bild der zeitgenössischen Frau. *Robertas* erste Handlung besteht im Aufgeben einer Zeitungsannonce. 43 gesammelte Antwortbriefe dokumentieren ihre Verbindung zum „wirklichen Leben“. In 27 voneinander unabhängigen Abenteuern tritt sie physisch in Erscheinung.³⁰³ „Ihr schwierigster Test bestand darin, während der psychiatrischen Sitzungen ihren Charakter beizubehalten, und ihr gefährlichster war die Aufforderung, sich einem Prostituiertenring anzuschließen.“³⁰⁴

Bei diesem hohen Maß an Eigenständigkeit der Identität *Robertas* ist Lynn Hershman als „Leihgeberin“ des Körpers gefordert, ihre Persönlichkeit zurückzunehmen. Hier vollzieht sich in Ansätzen eine Spaltung. „People assumed I was schizophrenic“, wie sie auf ihrer Web-site diesen Eindruck bestätigt. Tatsächlich zeichnet sich nach Aussage Hershmans mit der Zeit eine Veränderung im Verhältnis der beiden Identitäten zueinander ab. Mit Beginn der körperlichen „Existenz“ *Robertas* unterscheidet sich das *alter ego* noch

être‘, um Lacans verdichtete Schreibweise zu verwenden). Das Subjekt ist immer an einem Signifikanten befestigt, der es für den anderen repräsentiert, und durch diese Befestigung wird ihm ein symbolisches Mandat aufgeladen und ein Platz im intersubjektiven Netzwerk symbolischer Beziehungen zugewiesen.“ Er führt des Weiteren aus, dass dieses Mandat performativer Natur sei und deshalb auf das Subjekt, das damit beladen sei, zurückwirke, obwohl ihm das Mandat nicht bewusst sein könne. „Das Subjekt weiß nicht, warum es diese Stelle im symbolischen Netzwerk besetzt.“ Vgl. Slavoj Žižek: Jenseits der Identifikation. „Che vuoi?“, in: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Kunstverein München, Siemens Kulturprogramm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hg. v. Silvia Eiblmayr/Dirk Snauwaert/Ulrich Wilms/Matthias Winzen, Köln 2000, S. 137f.

³⁰⁰ Söke Dinkla: Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute (= Diss. Hamburg 1995), Ostfildern-Ruit 1997, S. 176.

³⁰¹ ebd., S. 176.

³⁰² Ruth Noack: Inszenierte Existenzen in der Kunst der siebziger Jahre, in: double life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst, Ausstellungskatalog Generali Foundation, Wien, 11.5. – 12.8.2001, hg. v. Sabine Breitwieser, Köln 2001, S. 33.

³⁰³ Lynn Hershman (1995/96), S. 163.

³⁰⁴ ebd., S. 163.

grundlegend vom darstellenden Subjekt. Die klare Konzeption des Konstrukts legt den Handlungsspielraum fest, innerhalb dessen Grenzen die Künstlerin in Verkleidung *Robertas* interaktiv mit den ihr zufällig begegnenden Menschen agiert. Lynn Hershman sammelt als *Roberta Breitmore* Erfahrungen, die sie als sie selbst in dieser Form nicht hätte erleben können. Denn die Maske der *Roberta* bietet durch die zugeschriebene Identität der Protagonistin die Möglichkeit, sich anders zu verhalten als üblich, ihre eigenen Bedürfnisse hinter den Maßgaben für *Roberta* in den Hintergrund zu drängen und sich ganz auf ihr *alter ego* zu konzentrieren.

Da Lynn Hershman diesen Akt nicht als Verdrängungsmechanismus im Zusammenhang einer psychischen Erkrankung einsetzt, sondern als „Performance in real life, using real materials, experience and real time“³⁰⁵ sieht, wirken die Erfahrungen auf ihre eigene Persönlichkeit zurück. So muss sich auch sie im Nachhinein eingestehen, „daß wir verbunden waren. Roberta stellte einen Teil von mir dar“³⁰⁶. *Roberta* beginnt, immer mehr von der Persönlichkeit Hershmans Besitz zu ergreifen. „Die Traumata von Roberta wurden zu meinen eigenen, mich plagenden Erinnerungen [...]. Roberta war tief in mir begraben, eine Haut, die sich nahe an meinem Herzen befand.“³⁰⁷ Das *alter ego* bemächtigt sich demnach nicht nur der äußeren Erscheinung als Verkörperung einer an sich fremden Identität. Es dringt vielmehr bis ins Innerste vor. Die Dichotomie von Subjekt – Objekt bzw. Geist – Körper lässt sich von einem nicht näher bestimmbar Zeitpunkt an nicht länger aufrecht halten. Der Wechsel zwischen den Identitäten scheint kaum noch deutlich nachvollziehbar, da sich die Grenzen zunehmend verwischen. Auf Dauer kann das *alter ego* das Subjekt nicht befriedigen, was „meist zu dem selbstzerstörerischen Versuch führt, sich des quälerischen Doppelgängers zu entledigen.“³⁰⁸

Robertas Lösung von Lynn Hershmans Körper erfolgt in der ersten Stufe durch den Einsatz von Models, die anstelle der Künstlerin in Aktion treten (Abb. 33). Vier verschiedene Frauen übernehmen das Rollenspiel.³⁰⁹ Trotzdem bleibt die Persönlichkeitsstruktur *Robertas* bewahrt, da dieser fiktiven Identität ein umfassendes Konzept zu Grunde liegt. Eine weitere Stufe der Trennung der Künstlerin von der konstruierten Persönlichkeit besteht im geplanten Freitod *Robertas*, die wegen ihrer labilen psychischen Konstitution von

³⁰⁵ So lautet die Überschrift zum Abschnitt über Roberta Breitmore auf der Homepage Lynn Hershmans.

³⁰⁶ Hershman (1995/96), S. 163.

³⁰⁷ ebd., S. 163.

³⁰⁸ Hildenbrock, S. 225f.

³⁰⁹ Web-site Hershman.

der Golden Gate Bridge springen sollte.³¹⁰ Tatsächlich endet ihre „Existenz“ in einem exorzistischen Ritual am Grabmal der Lucretia Borgia in Ferrara im Jahr 1979:

„Der Exorzismus, die darauf folgende Transformation durch Feuer, Wasser, Luft und Erde, die die alchemistischen Farben von weiß über rot und grau zu schwarz verkörperten, und ihre Wiedergeburt aus der Asche stellten eine symbolische Anrufung dar, aus dem Zustand der Machtlosigkeit herauszugehen. Am Ende des Rituals fiel Robertas Nichtkörper auseinander und löste sich langsam in den Rauch ihrer Reinkarnation auf.“³¹¹

Roberta bleibt als Phantom existent und verweist damit auf die Anfänge ihres Daseins in Form eines Nichtkörper-Werks im Dante Hotel zurück und impliziert eine Fortführung des Projekts auf einer metaphysischen Ebene.

Die Identitätsproblematik hinsichtlich der Individualität und Duplizität spielt sich auf zwei Ebenen ab: Lynn Hershman übernimmt das von ihr konzipierte Konstrukt einer fiktiven Persönlichkeit am eigenen Leib und läuft dabei Gefahr, von der Kreation durch die miteinander geteilten Erfahrungen absorbiert zu werden. Ihre persönliche Identität weicht zunehmend der sich ausdehnenden und bisweilen nicht kontrollierbaren Persönlichkeitsstruktur *Robertas*. Zwar ist das *alter ego* als Kunstform gedacht, aber durch die unmittelbare Inszenierung mit dem eigenen Körper von der Lebenswirklichkeit nicht mehr zu trennen. Realität und Fiktion sind plötzlich eins.³¹² Die ursprüngliche Konzeption, anhand einer erdachten Person Kultur und Gesellschaft zu analysieren und über die Erscheinung zu einem Symbol zu gelangen, „um die elementare Wahrheit einer Person zu enthüllen“³¹³, führt zu Beeinträchtigungen in der Selbstwahrnehmung der Künstlerin. Lynn Hershman vergleicht das Phänomen des Wechselns zwischen zwei Identitäten mit einem Wenderock, den sie als Kind von ihrer Mutter bekam.³¹⁴ Wie dieser Rock seine Erscheinung vollständig ändern kann, indem das Innere nach außen gekehrt wird, der Rock aber weiterhin als Ganzes und Gleiches vorhanden ist, funktioniert – rein theoretisch – das Verhältnis zwischen Individuum und *alter ego*. Doch ist die Identität keine in sich stabile und unveränderliche Sache, sondern ein perpetuierendes Konstrukt.

Selbst innerhalb der Persönlichkeitsstruktur *Robertas* zeichnet sich auf einer anderen Ebene eine Identitätsproblematik ab. Indem sie von der Weiblichkeitsnorm abweicht³¹⁵ – sie scheint unattraktiv, hat Kontaktschwierigkeiten etc. –, benötigt sie professionelle Hilfe

³¹⁰ Web-site Hershman. Sie variiert in Aufsätzen und Aussagen Angaben über den Zeitpunkt der Vervielfältigung ihrer Identität in ihre Persönlichkeit und eine von ihr konstruierten Fiktion. Dies ändert indes nichts am von ihr empfundenen Bedürfnis, Roberta wieder loswerden zu wollen.

³¹¹ Hershman (1995/96), S. 163.

³¹² Web-site Hershman.

³¹³ Hershman (1995/96), S. 163.

³¹⁴ Web-site Hershman.

³¹⁵ Noack, S. 33.

eines Psychiaters. Lynn Hershman greift damit ein Stereotyp auf, der sich zeitgeschichtlich begründen lässt. In den 1970er Jahren ist es ein „Muss“, als Großstadtbewohner in den USA zum „Analytiker“ zu gehen und Identitätsprobleme mit ihm zu besprechen. So sehr die Psychiatrie als Institution kritisiert wird³¹⁶, weil sie Menschen aus der Gemeinschaft ausschließt³¹⁷, wird der Besuch beim Psychoanalytiker zur Modeerscheinung. Woody Allen greift dies gleich in mehreren Filmen jener Zeit als Thema auf, um damit eine bestimmte Gesellschaftsschicht des „intellektuellen Großstadtmenschen“ zu persiflieren.³¹⁸ Die Konstruktion aus zeittypischen Versatzstücken des Frauenbildes führt dazu, aus der fiktiven Person eine soziologische Studie über Entfremdung und Einsamkeit zu machen.³¹⁹ Thomas Albright bezeichnet diese Performance als „real-life drama based on real life in real time.“³²⁰ Kunst und Leben treffen am Körperbild Lynn Hershmans zusammen. *Roberta Breitmore* dient durch ihre unmittelbare Kontaktaufnahme mit den Mitmenschen wie ein „mirror magnet for a sector of San Francisco’s community“³²¹.

In einer Zeit, in der die Zweite Frauenbewegung „nicht nur die misogynen, sexualisierten und sexualisierenden Darstellungen von Frauen kritisiert, sondern überhaupt der Bildcharakter, der Frauen im Allgemeinen zugeschrieben wird“³²², dient *Roberta* einerseits der Veranschaulichung des Rollenklischees von Single-Frauen in Großstädten. Andererseits fällt sie aus dem Rahmen des Idealtyps der Frau, wie er sich aus der Sicht der Männer gestaltet.³²³

3.3.2 Der geteilte Körper als Maskenträger

Lynn Hershmans Körper dient gleich zwei voneinander zu unterscheidenden Identitäten als ein jeweils repräsentatives Bild. Um die Identitäten trennen zu können, muss sich der Körper bei jedem Wechsel einer Transformation unterziehen. So wird aus Lynn Hershman *Roberta Breitmore* und umgekehrt. Die Künstlerin behauptet in ihrem Essay

³¹⁶ In Milos Formans Kinofilm *Einer flog über das Kuckucksnest* aus dem Jahr 1975 übernimmt Jack Nicholson als McMurphy [sic! Morpheus = Schlaf] die Rolle eines Straftäters, der sich in die Psychiatrie einliefert, um einer Gefängnisstrafe zu entkommen. Dort kann er als „gesunder“ Patient beobachten, mit welchen Mitteln die Psychiatrie die dort eingelieferten Menschen behandelt, indem sie diese ruhig stellt.

³¹⁷ Zaumseil/Leferink, S. 14.

³¹⁸ Beispielsweise *Der Stadtneurotiker* (1976), *Innenleben* (1978), *Manhattan* (1979) und *Zelig* (1983).

³¹⁹ Albright, S. 203.

³²⁰ ebd., S. 203.

³²¹ ebd., S. 203.

³²² Noack, S. 29.

³²³ Peter Gorsen: Frauen und Frauenbilder in der Kunstgeschichte, in: Gisling Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1980, S. 46. Er verweist darüber hinaus auf die Drang der Anpassung an die Klischees bei Frauen.

*Romantisierung des Antikörpers*³²⁴, dass sich *Robertas* Profil durch Kosmetika belebt, „die auf ihr Gesicht wie auf eine Leinwand aufgetragen wurde“. Wenn das Gesicht jedoch als Leinwand aufgefasst wird, bedeutet dies, dass die Ausgangsbasis – Leinwand bzw. Gesicht – eine neutrale Fläche bietet. Doch ist es in der ersten Zeit der körperlichen Präsenz *Robertas* Lynn Hershmans eigenes, individuelles, ihrer Identität zugeschriebenes Gesicht, das einer anderen, angenommenen, fiktiven Identität weicht. Indem beide Repräsentationen der verschiedenen Identitäten über einen „eigenen“ Kleidungsstil und eine eigene Körpersprache verfügen, ist die Spaltung der Persönlichkeiten am Körperbild offensichtlich und für den Rezipienten nachvollziehbar. Selbst Sprache und Handschrift können der jeweils aktuellen Persönlichkeit zugeordnet werden.

Dient die Maskerade in erster Linie dazu, zwischen Sein und Schein zu wechseln, deutet sie im Fall einer Persönlichkeitsspaltung auf die Dichotomie Sein – Anders-Sein hin. Beide Identitäten des Individuums³²⁵ sind auf gewisse Art und Weise real: Die körperliche Identität, die gewöhnlich nach außen hin repräsentiert wird, kann ebenso eine Maskerade sein, wie die vom Individuum für sich selbst empfundene Identität, die nach Bedarf an die „Oberfläche“ tritt.³²⁶ Das Alternieren zwischen Sein und Schein im Rollenspiel geht indes von einer „wirklichen“ Identität aus, die für die Dauer des verkleideten Auftretens in der Öffentlichkeit im Verborgenen bleibt. Auch Lynn Hershman bedient sich der Maskerade als ihrem *alter ego* in Form eines Rollenspiels. Zwischen ihr und *Roberta* gibt es zu Beginn der Aktion nur eine einzige Gemeinsamkeit: den Körper. Dieser wird zum Träger von Bildern, die ihrerseits der Repräsentation von verschiedenen Identitäten dienen.

Lynn Hershman gelingt es bei ihren ersten Transformationen noch, ihr Körperbild mit ihrer Identität in Einklang zu halten und die in Form der Verkleidung sichtbar gemachte, als Fiktion konstituierte Persönlichkeit davon klar zu trennen. Doch verselbständigt sich im Verlauf der Zeit die Konstruktion und greift in die persönliche Identität über.³²⁷ Die Maskierung als Mittel zur Unterscheidung der beiden Identitäten kann über die Grenzverwischung nicht hinweg täuschen. Es geht nicht mehr darum, Sein von Schein getrennt zu halten. Dem Schein ist es längst gelungen, vom Sein Besitz zu ergreifen. Letztlich bezieht sich die Transformation nicht mehr auf das situative An- und Ablegen der Maske. Der

³²⁴ Hershman (1995/96), S. 163.

³²⁵ Diese an sich widersprüchliche Verwendung des Begriffs „Individuum“ – eigentlich mit Unteilbarkeit zu übersetzen – zeigt die falsche Vorstellung von Einheit der Persönlichkeit. Sherry Turkle verweist in ihren Ausführungen über multiple Persönlichkeiten auf die immer schon gegebene Uneinheitlichkeit der Identität im gesunden Zustand einer Persönlichkeit. Vgl. Turkle, S. 261f.

³²⁶ Laing, S. 88ff.

³²⁷ Hershman (1995/96), S. 163.

Wechsel verläuft als prozessuale Einbahnstraße von Schein zu Anders-Sein der fiktiven Identität, die sich damit als ständiger Begleiter im Subjekt verankert.

Sherry Turkle zeigt, wie die Konstruktion von *characters* oder *personae* für Kommunikationsforen im Internet auf die persönliche Identität Einfluss nehmen können.³²⁸ Sie greift auf die Metaphorik der Bühnensprache zurück und betrachtet die Konstruktionen als Rollenmasken, die den Blick auf den Kommunikationspartner nicht freigeben. Über Geschlechtsgrenzen hinweg können komplett neue Identitäten aufgebaut und über das Netz als Bühne zur Selbstinszenierung gelangen. Die wieder körperlos gewordene Persönlichkeit muss allein in der Wahrscheinlichkeit ihrer Konstruktion andere Gesprächsteilnehmer überzeugen können:

„So more men are willing to give virtual cross-dressing a try. But once they are online as female, they soon find that maintaining this fiction is difficult. To pass as a woman for any length of time requires understanding how gender inflects speech, manner, the interpretation of experience.“³²⁹

Die *Ver*-Kleidung ist in gleichem Maß *de*-materialisiert wie die fiktive Identität körperlos geworden ist. Lynn Hershman führt dies mit der virtuell gewordenen *Roberta* vor. Sie übernimmt nicht mehr selbst die Rolle des *alter ego*, sondern überlässt den Besuchern der Web-site – gleich welchen Alters, Geschlechts oder welcher Nationalität – das Aufsetzen der Maske und macht ihn zum Mitspieler ihrer Konzeption. Da der Cyborg nach Donna Haraways Auffassung „a creature of a post-gender world“³³⁰ ist, bleibt keiner der Teilnehmer von der Annahme dieser fremden Identität ausgeschlossen. Persönliche Erfahrungen *CybeRobertas* wirken indes nicht auf den Rezipienten zurück. *CybeRoberta* bleibt eine rein virtuelle Maske, die keinen Einfluss auf den Träger ausübt, denn die Erfahrungen beschränken sich allein auf die visuelle Wahrnehmung.

3.3.3 Beweise für die Existenz eines Phantoms

Lynn Hershman beschränkt sich nicht allein darauf, die Persönlichkeitsstruktur *Robertas* zu entwickeln und zu verkörpern. Mit Hilfe von unterschiedlichen Bildträgern gelangt das Konstrukt des *alter ego* zu einem Körperbild und zu Existenzbeweisen. Ausweis-

³²⁸ Turkle, vgl. die Abschnitte „Aspects of the Self“ (S. 177-209) und „Identity Crisis“ (S. 255-269).

³²⁹ ebd., S. 212.

³³⁰ Donna Haraway definiert den Cyborg wie folgt: „A cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation.“ Donna Haraway: A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century (Auszug), in: Tracey Warr (Hrsg.): The Artists Body, London 2000, S. 286.

papiere, Führerschein und Girokonto gehören in den Lebensalltag jedes Menschen. Auch *Roberta Breitmore* kann solche Einrichtungen für sich in Anspruch nehmen. Indes fehlen beispielsweise auf dem Führerschein Dienststempel und Unterschrift eines Beamten (Abb. 32). Lynn Hershman ist somit keine kriminelle Absicht zu unterstellen. Tagebuch und Kontaktanzeigen in Tageszeitungen sind dagegen intimer und nicht unbedingt notwendig, um eine Identität zu konstituieren. Sie lassen Rückschlüsse auf die Persönlichkeit zu und bieten damit im Nachhinein eine Vorstellung vom Verfasser.

Die Künstlerin lässt sich in Verkleidung als *Roberta Breitmore* von einem Fotografen ablichten, wenn sie sich in der Öffentlichkeit in Interaktion mit Menschen begibt (Abb. 34). Die Fotografien erwecken dabei den Eindruck des Voyeuristischen und Investigativen. Aus größerer Distanz mit dem Teleobjektiv erinnern diese Aufnahmen an Schnappschüsse, die Privatdetektive von zu observierenden Personen anfertigen. Sie „dokumentieren“ die Situation, in der sich das Objekt – *Roberta* – befindet. Dem Fotografen bleibt es selbst überlassen, den Moment zu wählen, den er für Aufnahmen wert hält. Die Positionierung ist jedoch oft so gewählt, dass das Gesicht des Objekts meist im Verborgenen bleibt. *Roberta* ist allein durch ihre Kleidung und ihre spezifische Körpersprache identifizierbar. Deshalb kann sie auch in der zweiten Phase ihrer körperhaften Existenz von anderen Models dargestellt werden. Außerdem dient das Verbergen des Gesichts auch dem „Selbstschutz“ *Robertas*. Als eine in ihrer Persönlichkeitsstruktur nicht besonders fest verankerten Frau – schließlich besucht sie einen Psychoanalytiker – läuft sie permanent Gefahr, als Außenseiterin erkannt und stigmatisiert zu werden. Diese Fotografien, die Beweise über die Existenz *Robertas* liefern sollen, zeigen jedoch nichts weiter als die zum Zeitpunkt der Aufnahme präsenten Körper – diejenigen der Protagonistin und jenen ihres unfreiwilligen Mitspielers und zufälliger Passanten. Sie dokumentieren keinen wirklichen Ausschnitt aus dem „Leben“ eines *alter ego*, sondern eine Inszenierung, die wegen ihrer interaktiven Konzeption an Lebenswirklichkeit gewinnt, ohne Authentizität für sich in Anspruch nehmen zu können.

In einem 1978 entstandenen Videofilm – *Lynn to Roberta* – thematisiert die Künstlerin die unterschiedlichen Realitätsebenen der beiden Identitäten. Lynn Hershman vollzieht vor einem Spiegel am Schminktisch sitzend ihre Transformation zu *Roberta*. Sie schminkt sich nach einem vorher festgelegten Prinzip und setzt sich die Blondhaarperücke auf. Die original belassene Geräuschkulisse wird ergänzt durch das Lied *Hotel California* von den Eagles. Sobald die Umwandlung abgeschlossen ist, bricht der Film ab. War Lynn

Hershman zu Beginn der Aufnahmen noch eindeutig als sie selbst identifizierbar, verlässt sie als ihr *alter ego* die Szenerie.

Der Videofilm dient dem Beweis, dass sie beide Persönlichkeiten darstellt und das Körperbild identisch ist.³³¹ Da allein der Titel und die Kenntnis der fotografischen Aufnahmen einen eindeutigen Hinweis auf die „Doppelgängerin“ *Roberta* geben, kann auch der Film die Existenz nicht wirklich dokumentieren. Zu sehen ist dort lediglich eine Frau, die sich schminkt und eine Perücke aufsetzt. Dennoch bietet die Beobachtung mehr als nur einen Blick auf eine sich zu Recht machende Frau: Indem Lynn Hershman ihre Transformation nicht in fotografischen Einzelaufnahmen dokumentiert, die stufenweise das Anlegen der Maske festhalten, sondern im Film ein Kontinuum bietet, beweist sie die Existenz *des einen* Körperbildes, das beiden Identitäten als Mittel dient, sich der Öffentlichkeit zu stellen. Von der als wahre Identität anzunehmenden anfänglichen Erscheinung vollzieht sich der Wandel in das Fiktionale, das durch den Körper zu etwas Konkretem wird.

Wie das Ergebnis der Transformation auszusehen hat, halten die so genannten *Construction Charts* fest (Abb. 35). Porträtfotografien mit Übermalungen und Beschriftungen geben vor, wo welche Schminke aufgetragen werden soll. Auch die spezifische Kopfhaltung *Robertas* wird durch die Fotografie zur Vorlage für die Models, die in die Rolle der konstruierten Persönlichkeit schlüpfen. Bei Auftritten von Hershmans Doppelgängerin in der Öffentlichkeit bleibt nichts dem Zufall überlassen, obwohl es *DIE Roberta* gar nicht geben kann. So zeigt eine Fotografie gleich drei Models in Verkleidung vor einem der *Construction Charts* stehend (Abb. 33). Welche dieser Erscheinungen ist nun tatsächlich Roberta? Spielt es wirklich eine Rolle, ob die Models in ihrer Physiognomie Lynn Hershman ähneln? Da *Roberta* lediglich eine konstruierte und fiktive Identität vorzuweisen hat, kann sie tatsächlich von jedem beliebigen weiblichen Körper dargestellt werden. Nur der Typ des Models sollte die Konstruktion glaubhaft verkörpern können, da *Roberta* ja über Kontaktanzeigen mit ihren Mitmenschen kommuniziert und darin bereits Merkmale ihres Äußeren preisgibt. Wenn sie sich mit diesen auf ihre Anzeige hin Antwortenden trifft, muss eine gewisse Übereinstimmung zwischen den Angaben und der Erscheinung gegeben sein.³³²

In Zusammenarbeit mit dem Zeichner Spain Rodriguez entsteht 1978 eine Kurzgeschichte über Lynn Hershmans Double: *Roberta Breitmore (An Alchemical Portrait*

³³¹ Dies ist auch dann der Fall, wenn sich die Kameraeinstellungen ändern und im Film Schnitte feststellbar sind. Die einzelnen Schritte der Verwandlung bleiben schlüssig, weil die Bilderfolge logisch fortgesetzt wird und das Körperbild in der Transformation eine Kontinuität aufweisen kann.

³³² Abweichungen in Selbstbeschreibungen für Kontaktanzeigen sind wohl keine Ausnahme, sondern eher die Regel, bewegen sich jedoch im Rahmen des Glaubhaften.

Started in 1975) in Form eines Comics (Abb. 36).³³³ Von der Transformation ausgehend schildert die Künstlerin Begebenheiten aus dem „Leben“ *Robertas*: Tagebuch schreiben, Kontaktanzeigen aufgeben, sich daraufhin mit Menschen treffen, Gewichtsprobleme feststellen, den Psychoanalytiker aufsuchen, mit Hilfe der *Weight Watchers* abnehmen. *Roberta* gerät zweimal in gefährliche Situationen als sie bei einem ihrer Treffen nicht auf einen Mann, sondern auf einen Zuhälterring stößt und sich nur retten kann, indem sie auf einer öffentlichen Toilette ihre Re-Transformation vornimmt. In einer weiteren Sequenz wird *Roberta* von zwei Männern auf der Straße überfallen und muss später auf der Polizeiwache ihre Angreifer identifizieren. Als *Roberta* feststellen muss, dass sie ihre Ersparnisse aufgebraucht hat, kommt für sie der Moment, sich auf die Golden Gate Bridge zu begeben. Die Kurzgeschichte endet mit einer Ansicht der stark befahrenen Straße auf der Brücke. Überschieden ist die kreisförmige Zeichnung mit der Frage: „To be continued?“ Zunächst scheint es, dass diese Frage verneint werden muss. Denn 1978 tritt *Roberta Breitmore* während einer Ausstellung Lynn Hershmans im M.H. de Young Museum in San Francisco als eine Performance auf, um anschließend im exorzistischen Ritual in Ferrara ihr Ende zu finden.

In den 1990er Jahren erfährt *Roberta* als *CybeRoberta* ihre Reinkarnation im Internet. Sie wird zwar nicht mehr von einem menschlichen Körper repräsentiert. Doch bietet der Cyborg in Form einer *telerobotic doll*³³⁴ die Möglichkeit einer Existenz auf virtueller Ebene. *CybeRoberta* nimmt ihre Umwelt durch ein „cyborgian eye“ wahr, das zwei Funktionen zu erfüllen hat: Aktionen der Umgebung aufnehmen und diese an das Internet weiterleiten. Dort können Besucher der web-site die Perspektive *CybeRobertas* einnehmen. Insofern nimmt jeder Rezipient Anteil an der „Existenz“ des Cyborgs, wodurch dieser, lediglich durch den Bildschirm getrennt, doch noch zu einem Leib gelangt. Mit der visuellen Wahrnehmung des Besuchers durch die Brille *CybeRobertas* – im Bildausschnitt ist tatsächlich der Rand einer Brille erkennbar – wird dieser selbst zur *telerobotic doll*. Lynn Hershman nötigt den Besuchern der web-site die Annahme einer fremden Identität auf. Ferngesteuert durch ein Computersystem muss er sich zusätzlich dem Automatismus der Maschinerie unterwerfen und verliert damit jeden Einfluss auf das Geschehen. Der Cyborg beherrscht für die Dauer des Besuchs den Betrachter. Der zur Maske umfunktionierte Mo-

³³³ In Comics werden meist fiktive Geschichten in verknappten Bildsequenzen erzählt, die Trickfilmen ähnlich in Übertreibungen realistisch erscheinende Handlungsweisen ins Unrealistische übertreten lassen. Eine zunehmend ausgefeiltere Tricktechnik ermöglicht die Umsetzung der Comic-Genres in Kinofilme mit real agierenden Personen, wie zum Beispiel „Superman“ (1978). Lynn Hershman kehrt diese Folge um. Sie hält eine real erlebte Geschichte in einer Bilderfolge fest, ohne den Aspekt des Hyperrealen einzubringen. Sie erzählt die Geschichte einer Frau, der die Qualitäten des Übermenschlichen – im Vergleich etwa zu „Spiderwoman“ – fehlen. Damit nutzt sie dieses Massenmedium auf ganz untypische Weise.

³³⁴ Web-site Hershman.

nitor des Computers bietet nur einen Ausblick aus dem virtuellen Körper der *Roberta*. Sie selbst bleibt im Verborgenen. Der unsichtbare Körper *CybeRobertas* legt sich wie eine Hülle um den wirklichen Betrachter vor dem Bildschirm. Dessen Körper wird von der Puppe absorbiert, ohne dabei die äußere Erscheinung in irgendeiner Form verändern zu müssen. In regelmäßigen Abständen wird der Blick *CybeRobertas* ersetzt oder verändert.³³⁵

4 Die Geschlechterproblematik

Identitätsproblematiken, die das Geschlecht betreffen, finden seit den 1920er Jahren verstärkt Einzug in die bildende Kunst. Eine tief greifende Reflexion setzt allerdings erst mit der Zweiten Frauenbewegung gegen Ende der 1960er Jahre ein. Frauen sehen sich gezwungen, auf die Missstände in ihrer Behandlung durch die als patriarchalisch empfundene Gesellschaft aufmerksam zu machen. Indem Frauen ihre Rolle innerhalb der Gesellschaft neu zu definieren versuchen, sehen sich auch Männer genötigt, ihre Rolle und Verhaltensweise zu überdenken. Ausschlaggebend für diese Bewegung sind unter anderem die theoretischen Auseinandersetzungen in der Psychoanalyse und der Soziologie. Zahlreiche Publikationen beschäftigen sich mit der Differenzierung von *sex*³³⁶ und *gender*³³⁷ und bieten damit Anknüpfungspunkte für die Bildende Kunst, die den Körper des Menschen nicht mehr nur als Objekt in Betracht zieht, sondern dessen Geschlechtlichkeit und Subjektivität als Gegenstand von Aktionen mit und an dem Körper aufgreift.

Mit der zur Norm erhobenen Zweigeschlechtlichkeit des Menschen ergeben sich für Künstler nun fünf verschiedene Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit der Geschlechtsidentität.

Bei der geschlechtsimmanenten Reflexion beziehen sich Frauen auf ihre eigene Geschlechtlichkeit und deren Behandlung und Darstellung in der Öffentlichkeit. Indem sie Maskeraden und Verkleidungen einsetzen, erlangen die künstlerischen Ansätze eine gewisse Allgemeingültigkeit – zumindest für die betreffende Zeit. Als Gegenpol erarbeiten auch Männer ihre Geschlechtsidentität. Diese Auseinandersetzung ist zum damaligen Zeit-

³³⁵ Web-site Hershman.

³³⁶ Unter *sex* als Terminus im Geschlechterdiskurs ist der körperlich-biologische Ansatz der Geschlechtsbestimmung zu verstehen, der in aller Regel anhand der primären Geschlechtsorgane bestimmt wird. Vgl. Waltraud Wende: *Sex/Gender*, in: Renate Kroll (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 357.

³³⁷ *Gender* dient als Bezeichnung für die gesellschaftlich bestimmte Geschlechtszuordnung, für die es in der deutschen Sprache keine Entsprechung gibt. Mit der Verwendung des Begriffes *gender* wird auf die Konstruktion und die Zeitlichkeit der Geschlechtlichkeit verwiesen. Waltraud Wende, S. 357.

punkt neu. Denn bislang schien es nur notwendig zu sein, die (eigene) Homosexualität zum Gegenstand der künstlerischen Arbeit zu machen.

Die Verkleidung in das jeweils andere Geschlecht bietet wiederum zwei Möglichkeiten. Frauen, als Männer verkleidet, finden sich eher selten in der bildenden Kunst wieder. Es gibt jedoch Beispiele aus der Literatur des 19. Jahrhunderts, als Frauen unter männlichem Pseudonym zu Erfolg kommen konnten, während ihre Geschlechtsgenossinnen, die sich keine Maske des falschen Namens zugelegt hatten, auf deutlich größere Probleme stießen. Männer in Verkleidung als Frauen sind dagegen häufiger anzutreffen. Dies ist verwunderlich, denn Frauen in Verkleidung als Mann sind noch immer bestrebt, zu höherem Ansehen zu gelangen. Weshalb sich Männer dann ausgerechnet als Frauen verkleiden, wird zu erfragen sein.

Eine weitere Geschlechtsidentität ist die biologische Sonderform des zweigeschlechtlichen Körpers. Was wie eine Laune der Natur erscheint, ist bereits seit der Antike Gegenstand der bildnerischen Auseinandersetzung mit Hermaphroditen. Hier zeichnet sich die Vorstellung des Vollkommenen ab. Bis in die Gegenwart hinein greifen Künstler diese Besonderheit immer wieder auf, wobei auch hier die Reflexion auf Seiten der Männer besonders häufig auftritt.

Diese hier vorgenommene Gliederung setzt allerdings eine streng dichotome Kategorisierung voraus. Sie erweist sich in diesem Kontext als ein hilfreiches, wenngleich auch nicht unumstrittenes Konstrukt, gegen welches sich die Genderforschung spätestens mit Judith Butlers Gendertheorien auflehnt. In den Abschnitten, die das Phänomen des Cross-Dressings analysieren, wird diese Problematik berücksichtigt.

4.1 Frau als Frau

Wenn Frauen über Frauen nachdenken und sich zur Produktion von Kunstwerken entschließen, die um dieses Thema kreisen, setzen sie sich nicht allein mit ihrer eigenen Geschlechtszugehörigkeit auseinander. Die Reflexion umfasst immer auch die Sexualität und die Wahrnehmung durch Geschlechtsgenossinnen und das andere Geschlecht. „Weibliche Sexualität wurde im Gegensatz und in Bezug auf männliche Sexualität definiert“, wie Teresa de Lauretis feststellt.³³⁸ Deshalb scheint die Auseinandersetzung mit der Eigen- und der Fremdwahrnehmung auch so wichtig. De Lauretis vergleicht die Wahrnehmung von Weiblichkeit mit der Sexualisierung der weiblichen Stars im Erzählfilm, in welcher

³³⁸ Teresa de Lauretis: Die Technologie des Geschlechts, in: Elvira Scheich (Hrsg.): Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Hamburg 1996, S. 74.

die „Frau als Bild, als Objekt des voyeuristischen Blicks des Zuschauers“³³⁹ konstruiert wird. Darüber hinaus hat das Meinungsbild als Stereotyp von Weiblichkeit Auswirkungen auf die Persönlichkeit und als Konsequenz auch auf die der Person offen stehenden Entwicklungsmöglichkeiten. Dieses weibliche Stereotyp wird umschrieben mit Attributen wie: „sanft, freundlich, herzlich“.³⁴⁰

Wenn sich hier der Blick auf die Zeit um 1970 beschränkt, bedeutet dies nicht, dass in der gegenwärtigen Kunst kein Bedarf an solchen Arbeiten mehr besteht. Die Form der Reflexion hat sich im Laufe der Zeit mit der gesellschaftlichen Weiterentwicklung verändert. Die Konzentration auf einen bestimmten Zeitpunkt erklärt sich aus der damaligen Aktualität der Thematik, die in enger Verbindung zur Zweiten Frauenbewegung steht.

4.1.1 Joan Jonas

4.1.1.1 De-/Konstruktion eines Klischees

Joan Jonas setzt sich als *Organic Honey* – ihr *alter ego* – verkleidet 1972 mit dem Bild der Frau auseinander.³⁴¹ Eine Maske mit puppenhaften Gesichtszügen und ein grünes Chiffonkleid dienen dabei als Maskerade. *Organic Honey Visual Telepathy* und *Organic Honey Vertical Roll* bieten Ansichten eines Frauenbildes auf zweifacher medialer Ebene: Als Performance und als Videobild, das während der Aktion *Organic Honey Visual Telepathy* aufgezeichnet und gleichzeitig auf einen Monitor und auf eine Großprojektion im Set übertragen wird.

In der Verkleidung als *Organic Honey* knüpft Joan Jonas an ein Weiblichkeitsbild an, das den männlichen Blick auf die Frau wiedergibt (Abb. 7). Dieser Blick definiert die sexuelle Attraktivität der Frau an ihrem Körper.³⁴² Die Künstlerin spielt damit auf die Konventionen der Geschlechtswahrnehmung an.³⁴³ Für die Aktion Joan Jonas' bedeutet dies: Das grüne Kleid und die Maske mit den ebenmäßigen Gesichtszügen sind Attribute einer Frau, die attraktiv in Erscheinung tritt. Die Protagonistin stellt ihre eigene Ge-

³³⁹ ebd., S. 72.

³⁴⁰ Alfermann, S.133.

³⁴¹ Innerhalb ihres Frühwerks setzt sich Joan Jonas nicht nur mit dem Rollenbild der Frau auseinander, sondern befasst sich darüber hinaus auch mit der Wahrnehmung von Körperbildern – in Spiegeln, fotografischen Inszenierungen, Performances und Videofilmen. *Organic Honey* ist das umfassendste Werk zu diesem Themenbereich.

³⁴² Marlene Stein-Hilbers: Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse, zur Veröffentlichung bearb. und hg. v. Britta Wrede (= Reihe Geschlecht und Gesellschaft, hg. v. Ilse Lenz/Michiko Mae/Sigrid Metz-Göckel/Ursula Müller/Mechthild Oechsle/Marlene Stein-Hilbers, Bd. 16), Opladen 2000, S. 109.

³⁴³ Stefan Hirschauer: Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechterwechsel, Frankfurt a. M. 1993, S. 25ff.

schlechtszugehörigkeit nie in Frage. Dennoch ergeben sich Probleme in der Rezeption des scheinbar so einfachen zu bestimmenden Bild einer Frau.

Indem Joan Jonas während ihrer Aktion die Rollen wechselt, verändert sie nicht nur ihre eigene äußere Erscheinung, sondern auch das Körperbild ihres *alter ego* (Abb. 37a). Das vorgebliche Ideal der *Organic Honey* – hier erweist sich die Wahl des Namens als Mittel zur Betonung des konstruierten Weiblichkeitsbildes³⁴⁴ – erfährt seine Konstruktion, Destruktion und Rekonstruktion durch die Aufeinanderfolge der verschiedenen Bilder während der Performance.

Mit Hilfe verschiedener Bildebenen entzieht die Künstlerin dem Betrachter die Möglichkeit der eindimensionalen Rezeption. Die unmittelbare Anwesenheit des Körpers während der Vorführung und die gleichzeitige Aufnahme und Wiedergabe der vom Videofilm eingefangenen Handlung erzeugt eine Parallelität der Bilder und eine Vervielfachung des Körperbildes. Da Joan Jonas zusätzlich eine weitere Darstellerin mit gleicher Maske, jedoch anderer Kleidung auftreten lässt und mit ihr interagiert, verliert das *alter ego Organic Honey* an Kontur. Die Maskerade der Weiblichkeit dient nicht der Klärung des Frauenbildes, sondern trägt eher zur Verwirrung bei.

Diese Verwirrung über die Wahrhaftigkeit des Körperbildes wird in einer Sequenz besonders deutlich (Abb. 37b). Joan Jonas kniet dabei auf dem Boden. Vor ihr liegt ein Spiegel. Die Maske verdeckt nicht mehr ihr Gesicht, sondern sitzt wie ein Hut auf dem Kopf. In dieser Konstellation treten Dekonstruktion und Rekonstruktion in einen bildhaften Dialog. Joan Jonas ahmt nur im ersten Anschein den Mythos des Narziss nach, dessen Haltung sie einnimmt. Doch das Klopfen mit einem Silberlöffel auf den Spiegel suggeriert die Zerstörung der glatten reflektierenden Oberfläche, die dem Wasser gleichzusetzen wäre. Das dabei entstehende Geräusch unterstreicht das zerstörerische Moment der Handlung. Außerdem blickt sie nicht in ihr Spiegelbild, sondern wendet ihre Augen ab. Joan Jonas geht es nicht darum, ihr eigenes Bild zu erkunden und damit zu einer Geschlechtsidentität zu gelangen. Vielmehr nutzt sie das Medium des Spiegels und des Videobildes als Vervielfältigungsmittel des Weiblichkeitsbildes auf unterschiedlichen Realitätsebenen.³⁴⁵

Der tatsächlich anwesende Körper der Künstlerin erzeugt das Bild einer Frau, die sich ungeschminkt der Öffentlichkeit stellt. Die zuvor benutzte Maske der Schönheit und

³⁴⁴ „Honey“ kann nicht allein mit der Bezeichnung des Nahrungsmittel „Honig“ übersetzt werden – in diesem Fall würde das konstruierte Weiblichkeitsbild auf die Frau als Ernährerin anspielen –, sondern bedeutet im anglo-amerikanischen Sprachgebrauch auch „Schätzchen“. In dieser Verwendungsweise wird die Frau zum Objekt männlicher Begierden erklärt und verniedlicht.

³⁴⁵ Edith Almhofer: Performance Art. Die Kunst zu leben (= Kunststudien, hg. v. Hubert Ch. Ehalt/Helmut Konrad, Sonderband 1), Wien 1986, S. 82.

Vollkommenheit entlarvt den Mythos des schönen Scheins. Da die Maske auf dem Kopf nun nichts mehr verhüllen kann, ist ihr Blick leer und ihre Existenz sinnlos geworden. *Organic Honey* als Idealbild erweist sich damit als bloße Hülle. Die Spiegelung des Körperbildes der Künstlerin verleiht der vermeintlichen Authentizität mehr Gewicht als die stumme und blinde Maske je bieten konnte. Joan Jonas dekonstruiert durch die Zerlegung ihres Körperbildes in einen tatsächlich vorhandenen Körper, dessen zweidimensionales Spiegelbild und die starre Plastikmaske mit dem Puppengesicht den Mythos der begehrenswerten Frau. Sie rekonstruiert jedoch im gleichen Augenblick dieses Bild, da es an einem einzigen Körper entsteht.

Eine weitere bildliche Verschiebung ergibt sich durch den Einsatz der Videokamera, die den einzelnen Handlungssträngen folgt, diese auf Monitore und Wände projiziert. „Der Videomonitor oder das projizierte Bild diene mir als eine weitere Maske zur Konstruktion und Dekonstruktion von Figuren.“³⁴⁶ Gleichzeitig verhilft das technische Medium zu einer visuellen Distanz zwischen Bilderzeuger und Bildrezipient. *Organic Honey* gerät deshalb nicht zum sexualisierten Objekt des männlichen Blicks.³⁴⁷ Sie thematisiert denselben und wirft ihn deshalb auf den männlichen Rezipienten zurück. Ihr Körperbild fungiert als Spiegel und nimmt dem Betrachter die Möglichkeit der eigenen Konstruktion eines weiblichen Idealbildes.³⁴⁸

„Aufgrund dieser Aufspaltung in zwei Blickpositionen ist jener Teil der Frau, der sich selbst betrachtet, männlich, jener, der betrachtet wird, weiblich. Somit verwandelt sich die Frau unwillkürlich in das Objekt eines fremdbestimmten Blicks.“³⁴⁹

Joan Jonas entzieht ihr *alter ego* dieser Fremdbestimmung durch das Wechselspiel von Maskierung und Demaskierung. Das von ihr geliehene Körperbild lässt offen, ob sie ihre eigene Identität auf gleiche Art und Weise behandelt, wie sie *Organic Honey* vor der Entlarvung durch den männlichen Blick zu schützen versucht. Indem sie zunächst durch die Maskerade die Wahrnehmung der weiblichen Geschlechtszugehörigkeit im Blick des

³⁴⁶ Andrea Jahn: Die Begegnung mit dem Blick hinter der Maske, in: Johann-Karl Schmidt (Hrsg.): Joan Jonas. Performance, Video, Installation 1968-2000, Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Stuttgart, 16.11.2000 – 18.2.2001, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 31.3. – 6.5. 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 55.

³⁴⁷ ebd., S. 55.

³⁴⁸ John Berger zeigt anhand einer Frauendarstellung, die von Georges Rouault stammt, den männlichen Blick auf den weiblichen Körper. Sein Bezug auf das späte 19. Jahrhundert zeigt nicht etwa, dass dieser Umstand schon veraltet ist, sondern vielmehr immer in die Bildbetrachtung einbezogen werden muss. John Berger: Rouault and the suburbs of Paris (1972), in: Geoff Dyer (Hrsg.): John Berger. Selected Essays, London 2001, S. 343.

³⁴⁹ Elisabeth Bronfen: Frauen sehen Frauen sehen Frauen, in: Lothar Schirmer (Hrsg.): Frauen sehen Frauen. Eine Bildgeschichte der Frauen-Photographie. Von Julia Margaret Cameron bis Inez van Lamsweerde. Mit einem Essay von Elisabeth Bronfen, München 2001, S. 13.

Mannes bestätigt, um ihn im nächsten Schritt der Performance zu widerlegen, bringt die Künstlerin ein subversives Moment in die Arbeit mit ein.

Eine Verbindung der Performance zu den feministischen Strömungen liegt in der Thematisierung der Geschlechterwahrnehmung. Die Auseinandersetzung mit dem (weiblichen) Körper ist symptomatisch für die Zweite Frauenbewegung. Es geht nicht allein darum, die Unterdrückung durch das männliche Geschlecht als allgemein zu beobachtenden Zustand zu konstatieren. Die Theoriemodelle der 1970er Jahre stellen die „Repräsentationsform des Weiblichen“³⁵⁰ in den Mittelpunkt der Diskussion. Dabei soll die Frau zum einen „die ihr eigentümliche Subjektautonomie“ zurückgewinnen können. Nach dem zweiten Modell wird der Frau eine subversive Funktion zugewiesen.³⁵¹ Der Körper erlangt dadurch eine doppelte Bedeutung: Er ist einerseits Identitätsstifter und gleichzeitig das Gefängnis der Weiblichkeit.³⁵² Eine Frau kann immer nur als Frau handeln und wird als solche in ihrer Handlungsweise wahrgenommen. Indem Joan Jonas während ihrer Performance das Idealbild der Frau als Konstruktion im wort-wörtlichen Sinn entlarvt, erobert sie sich ihre Autonomie als Frau zurück. Dies impliziert sogar die Nachahmung des Heulens eines Hundes und bringt damit das animalische Moment mit in die Reflexion ein, um erneut auf ein weibliches Klischee anzuspielen.

4.1.1.2 Wahrnehmung der Distanz

Mit der Kombination unterschiedlicher Bildmedien für die Darstellung der *Organic Honey* unterwandert Joan Jonas gängige Wahrnehmungsmuster.³⁵³ Der Betrachter wird nicht nur mit mehreren gleichzeitig präsentierten Bildern des Geschehens konfrontiert, wobei ihm die Entscheidung überlassen bleibt, wohin er seinen Blick wendet. Er erlebt während der Performance auch den Wandel zwischen den verschiedenen Körperbildern und den damit gemeinten Identitäten. Joan Jonas nötigt ihm die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Bildwirklichkeiten auf, um den Blick auf den Körper ins Zentrum stellen zu können. Durch die Präsenz ihres Körpers als Maskenträger in sämtlichen Sequenzen der Aktion bleibt eine Konstante erhalten. Das Changieren zwischen Anwesenheit und Abwesenheit der unterschiedlichen Bilder vermittelt einen Eindruck von den zu Grunde liegenden Bildwirklichkeiten.

³⁵⁰ Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993, S. 11.

³⁵¹ ebd., S. 11.

³⁵² Laura Cottingham: Are You Experienced? Feminism, Art and the Body Politic, in: Dies.: Seeing through the seventies. Essays in feminism and art, Amsterdam 2002, S. 126.

³⁵³ Michael Rush: New Media in Late 20th-Century Art, London 2001, S. 43.

Das Körperbild der Künstlerin und das an diesem Körper produzierte Bild ihres *alter ego* ist im Raum anwesend, jedoch vom Publikum nicht immer auch unmittelbar rezipierbar. Wenn Joan Jonas anfänglich als Persönlichkeit hinter der Maske der *Organic Honey* zu verschwinden scheint, bietet ihr Körperbild einer fiktiven Identität ein Medium zur Darstellung von etwas außerhalb der Persönlichkeit Liegendem. Da *Organic Honey* indes keine so weit entwickelte Identität für sich in Anspruch nehmen kann, wie dies im Fall der *Roberta Breitmore* – das Konstrukt Lynn Hershmans – gegeben ist, fällt die Abgrenzung zwischen den beiden Körperbildern schwerer. Die offensichtliche Maskerade als *Organic Honey* unterstreicht diesen Eindruck des Unselbständigen. Die konstruierte Wirklichkeit des Weiblichkeitsbildes ist augenfällig. *Organic Honey* steht in unmittelbarer Abhängigkeit zur Trägerin ihres spezifischen Körperbildes. In dieser Uneigenständigkeit des *alter ego* zeichnet sich eine Rollenzuschreibung der Frau an sich ab. Die extreme Stilisierung des Erscheinungsbildes zu einem Stereotyp unterstreicht diesen Eindruck.

Indem das Körperbild nicht nur als Maskenträger dient, sondern auch mit Hilfe der Videoprojektion beobachtet werden kann, schafft Joan Jonas eine Distanz zwischen sich und dem Publikum. Im so gewonnen Abstand verliert sowohl ihr eigenes Körperbild als auch das als Maske getragene Bild der *Organic Honey* an Authentizität. Es ist auf eine Zweidimensionalität reduziert. Darüber hinaus ist die Perspektive durch den Kamerablick vorgegeben. Der Rezipient verliert die Macht über seinen (voyeuristischen) Blick auf den weiblichen Körper. Ihm werden Bilder vor Augen geführt, die er in dem für ihn vorgesehenen Raum ohne die durch die Kamera gebotene Nähe nie wahrnehmen könnte. Einige der Aktionen sind zudem nur durch die relative Nähe der Kamera zum Geschehen nachvollziehbar.³⁵⁴ Joan Jonas setzt in dieser Performance nicht nur das Mittel der An- und Abwesenheit der verschiedenen Bilder ein, sondern spielt auch mit der Dichotomie von Nähe und Distanz derselben.

Der bei der Performance eingesetzte Spiegel verdoppelt das jeweils eingesetzte Körperbild. Da Joan Jonas zusätzlich einen Videomonitor³⁵⁵ benutzt, um ihre Handlung aus der Perspektive des Rezipienten zu beobachten, verdoppelt sie ihr Spiegelbild um eine weitere Komponente.³⁵⁶ Das am Spiegel selbst entstehende Bild ist eigentlich nur von ihr

³⁵⁴ Der Blick in den auf dem Boden liegenden Spiegel ist zum Zuschauerbereich aus nicht einsehbar.

³⁵⁵ Rosalind Krauss sieht im Medium der Videoübertragung eine Möglichkeit, das Selbst im Sinne der Psychologie zu spalten und zu verdoppeln. Dies geschieht bei Joan Jonas schon durch den Einsatz ihres *alter ego*. Die gleich mehrfache Präsenz ihres Körperbildes und das durch ihren Körper repräsentierte Bild der *Organic Honey* und die Verdoppelung durch die spiegelnden Medien fordert den Betrachter heraus. Vgl. Rosalind Krauss, S. 52.

³⁵⁶ Anja Zimmermann: Die un/bewegliche Falle der spiegelnden Fläche. Selbstkonstruktion und Bildkonstruktion bei Joan Jonas, in: Johann-Karl Schmidt (Hrsg.): Joan Jonas. Performance, Video, Installation 1968-

wahrnehmbar, sofern der Blick der Videokamera nicht darauf gerichtet ist. Es dient zur Reflexion der äußeren Erscheinung und der Vergewisserung über die nach außen repräsentierte Identität, wenn die Protagonistin diese Möglichkeit auch nicht für sich nutzt, da sie über den Spiegel hinweg ins Leere schaut. Das über die Videokamera aufgenommene und in den Zuschauerraum und auf den Monitor übertragene Körperbild büßt die Intimität des Blicks ein. Der auf die Agierende ausgerichtete Monitor erfüllt für Joan Jonas eine reine Kontrollfunktion über ihre Handlung und das an das Publikum vermittelte Bild.

Während der Performance relativiert und individualisiert Joan Jonas die Wahrnehmung durch den Einsatz der verschiedenen Bildmedien. Sie führt die Diskrepanz „zwischen der ausgeführten Aktion und der konstanten Verdoppelung und Veränderung der Informationen im Video“³⁵⁷ vor Augen. In dieser kritischen Handhabung der Bildmedien bewegt sie sich inmitten der feministischen Debatte um die geschlechterkonstituive Funktion von Bildern.³⁵⁸ Denn „Geschlechter werden als Effekte medialer Repräsentationen untersucht, die in vielfältiger Weise auftauchen: als Darstellungen, als Medium (die ‚Frau-als-Bild‘), aber auch in Stellvertreterfunktion.“³⁵⁹ Joan Jonas macht sich in der Verkleidung als *Organic Honey* selbst zum Objekt des männlichen Blicks. Ihr Körper fungiert als „Ort der ‚Wahrheit‘“, als Garant der Weiblichkeit.³⁶⁰ Durch die mediale Brechung am Körper und durch die Bildmedien bringt Joan Jonas ihre Kritik an der Wahrnehmung der Weiblichkeit und der daran geknüpften Geschlechterrolle mit ein.

4.1.2 Ulrike Rosenbach

4.1.2.1 Mythen der Weiblichkeit

Anhand der Projektion bestimmter Vorstellungen weiblicher Verhaltensweisen werden Frauen in Geschlechterrollen gezwängt. Sie sind psychologisch und sozial determi-

2000, Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Stuttgart, 16.11.2000 – 18.2.2001, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 31.3. – 6.5.2001, S. 90.

³⁵⁷ Joan Jonas: *Organic Honey's Vertical Roll* (1972), in: Johann-Karl Schmidt (Hrsg.): Joan Jonas. Performance, Video, Installation 1968-2000, Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Stuttgart, 16.11.2000 – 18.2.2001, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 31.3. – 6.5.2001, S. 107.

³⁵⁸ Ilka Becker: Gender und Repräsentationskritik, in: Hubertus Butin (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 95.

³⁵⁹ ebd., S. 95.

³⁶⁰ Marie-Luise Angerer: Medienbilder – Körperbilder: oder von Valie EXPORT zu Orlan, in: *Kunsthistoriker. Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes*, Jg. 11/12 (1994/95), S. 103.

niert und erwecken Erwartungen an das Erfüllen der Rolle.³⁶¹ Ulrike Rosenbach wählt für ihre 1975 in Paris vorgeführte Video-Performance zwei unterschiedliche Bilder der Weiblichkeit, die auf konkrete geschlechtsspezifische Konstruktionen zurückgehen (Abb. 38a). *Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin* führt bereits im Titel eine der beiden Weiblichkeitsmythen mit Namen auf. Eine weitere Geschlechterrolle findet sich in der nicht bezeichneten Madonnenfigur. Ulrike Rosenbach trägt bei dieser Performance einen hellen Overall. Mit einem Bogen ausgestattet, schießt sie 15 Pfeile auf eine Zielscheibe, auf der sich eine Reproduktion eines Ausschnitts der Madonnendarstellung Stefan Lochners befindet. Zwei Videokameras zeichnen die Aktion aus unterschiedlichen Perspektiven auf. Eine Kamera ist auf den Kopf der Madonna gerichtet. In der Zielscheibe ist eine kleine Öffnung, durch welche die zweite Kamera die Künstlerin bei ihrer Handlung beobachten kann (Abb. 38b). Beide Gesichter – Madonna und Akteurin – werden auf den Monitor übertragen. Die Ansichten sind dabei übereinander geblendet (Abb. 38c).

In der Maske einer mythologischen Gestalt der Amazone³⁶² tritt die Künstlerin einer christlichen Ikone gegenüber. Die Konfrontation der beiden Bilder spielt scheinbar die antagonistischen Geschlechterrollen gegeneinander aus. Indem sich Ulrike Rosenbach mit den beiden Charakteren identifiziert, vereint sie deren positiven und negativen Eigenschaften zum hybriden Doppelgesicht.³⁶³

Gilt die Gemeinschaft der Amazonen als männergleich oder gar männerfeindlich³⁶⁴, lange Zeit unbesiegbar, entspricht sie eher dem Anti-Bild der „idealen“ Weiblichkeit. In der von Männern niedergelegten Sagenwelt kommt den Amazonen die Rolle der Außenseiterin zu. Sie dienen der negativen Identifikation in einer patriarchalischen Welt. Ihre Unabhängigkeit von männlicher Vorherrschaft macht misstrauisch. Da Amazonen mit dem vorderasiatischen Mondkult in Verbindung gebracht werden, ergänzt die Jagdgöttin Diana das Bild der aktiven, heroischen Frauenrolle.³⁶⁵ Als vermeintlich Brustlose, wie Überlieferungen aus der Antike behaupten, büßt die Amazone ihre Weiblichkeit und Mütterlichkeit ein.³⁶⁶ Sie entspricht damit der Vorstellung vom kastrierten Mann. Die negative Konnotation, die im Frauenbild der Amazonen zum Ausdruck kommt, verweist auf den Rollentausch der Geschlechter innerhalb der matriarchalischen Lebensgemeinschaft. „Of-

³⁶¹ Alfermann, S. 58.

³⁶² mythische Kriegerin der Antike

³⁶³ Eiblmayr (1993), S. 186.

³⁶⁴ W.H. Roscher: Amazonen, in: Ders.: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd.1, Hildesheim 1965, Sp. 269.

³⁶⁵ Peter Gorsen (1980), S. 175. Dies trifft zudem in der Wahl der Waffen zu.

³⁶⁶ Durch diese vorgebliche Kastration wird der Körper der Frau „vermännlicht“ und kann die Rolle der Mütterlichkeit durch die fehlende Möglichkeit des Säugens nicht mehr erfüllen.

fensichtlich bewahren die verbreiteten Amazonengeschichten Erinnerungen an mutterrechtliche Gesellschaftsformen.³⁶⁷ Statt die häuslichen Pflichten zu übernehmen und sich der männlichen Vorherrschaft unterzuordnen, bestimmen Amazonen ihren Lebensbereich im Sinne einer Gynaiokratie, die ein hohes Maß an Gleichberechtigung bieten konnte.³⁶⁸ Da eine Gleichstellung der Geschlechter³⁶⁹ eine Degradierung des Mannes bedeutet, kann das Matriarchat nur von begrenzter Dauer sein. Deshalb spielt in den schriftlichen Überlieferungen die Amputation des weiblichen Penis³⁷⁰ eine so große Rolle, auch wenn bildliche Darstellungen diese Verstümmelung nie zeigen. Die Betonung des Unvollkommenen im Bild der heroischen Frau erklärt das Heldentum des Mannes zum alleingültigen Ideal. Starke Frauen besitzen als Individuen keine Autonomie. Sie nehmen eher eine Mittlerrolle ein, um den Mann zu Heldentaten zu inspirieren.³⁷¹ Deshalb wird die Amazonenkönigin Penthesilea im trojanischen Krieg vom praktisch unbezwingbaren Achill im Kampf getötet. Dies ist zwar ein ehrenhafter Tod. Jedoch bleibt die Geschlechterhierarchie bewahrt. Achill verliebt sich in die sterbende Heldin, beweist seine Fähigkeit zur Emotionalität, kann sie aber durch den vorausgegangenen Tötungsakt nicht mehr retten. Penthesilea ist die verwundbare Frau, als Amazone keusch, dennoch schön und anmutig. Sie verkörpert über ihre Stärke hinaus weibliche Klischees, die Achill für einen Moment schwach werden lassen.

Ulrike Rosenbach übernimmt die von ihr gewählte Rolle der Amazone als Kriegerin durch ihre *aktive* Handlung. Sie schießt ihre Pfeile auf einen „Feind“: das Bild eines idealen und *passiven* Frauentypus. Ihre Pfeile zerstören den weiblichen Mythos von Keuschheit, Reinheit und aufopfernder Mütterlichkeit, der „Identifikationsfigur der Machtlosen.“³⁷² Sie verkörpert nicht den unerreichbaren Übermenschen, sondern eine Frau, „der

³⁶⁷ Gerhard Fink: Who is who in der antiken Mythologie, München 1993, S. 37.

³⁶⁸ Manfred Hammes: Die Amazonen. Vom Mutterrecht und der Erfindung des gebärenden Mannes, Frankfurt a. M. 1981, S. 134.

³⁶⁹ Die Bezeichnung der Amazonen als *αντρωνειροι* gesteht ihnen das Attribut „männergleich“ zu. Vgl.: Roscher, S. 269.

³⁷⁰ „Die hängende Brust der Frau hat im Unterbewusstsein der Männer die Bedeutung eines größeren weiblichen Penis.“ So umschreibt Felix Boehm in seinem Vortrag *Über den Weiblichkeitskomplex des Mannes* (1929) die aufkeimende Misogynie des Mannes und bietet somit auch eine Projektionsmöglichkeit für den Wunsch nach der Amputation der Frau, um ihr das männliche Geschlechtsmerkmal zu nehmen. Vgl. Felix Boehm: Über den Weiblichkeitskomplex des Mannes. Vortrag, gehalten in der Deutschen Psychoanalytischen Gesellschaft am 12. November 1929, in: Felix Boehm: Schriften zur Psychoanalyse, hg. v. der Deutschen Psychoanalytischen Gesellschaft, München 1978, S. 87.

³⁷¹ Renate Kroll: Von der Heerführerin zur Leidensheldin. Die Domestizierung der Femme forte, in: Bettina Baumgärtel/Silvia Neyters (Hrsg.): Die Galerie der Starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen. La Galerie des Femmes Fortes, München 1995, S. 58.

³⁷² Jutta Held: Marienbild und Volksfrömmigkeit. Zur Funktion der Marienverehrung im Hoch- und Spätmittelalter, in: Ilsebill Barta u.a. (Hrsg.): Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S. 41.

Gefährdungen und Leiden des weiblichen Geschlechts widerfahren waren.“³⁷³ Da sie die ihr von außen auferlegten Schmerzen und Entbehrungen klaglos hinnimmt, scheint sie als Typus der devoten Frau für feministische Feindbilder geradezu prädestiniert. Indem Ulrike Rosenbach ein Andachtsbild mit der Madonnenansicht aus dem 15. Jahrhundert als Zielscheibe wählt, bringt sie neben der Figur der Maria auch das Thema *Frau im Mittelalter* in ihre Performance mit ein. Reduziert auf ihre Gebärfähigkeit, muss die Frau seit dem 14. Jahrhundert ihre Funktion als Mutter erfüllen. Die Einflussnahme der Kirche dringt bis in die Intimsphäre – sofern sie im Mittelalter überhaupt gegeben ist – ein und bestimmt über den Körper der Frau.³⁷⁴ Ulrike Rosenbach beschäftigt sich mit den Klischees und Typisierungen, besonders aus der Zeit des Mittelalters. Fotografien dokumentieren ihre Arbeit *Hauben für eine verheiratete Frau* aus dem Jahr 1969. Sie thematisiert darin die „Inbesitznahme durch den Ehemann“³⁷⁵. Die Reduktion des Marienbildes auf die unterdrückte Frau greift indes zu kurz. Denn durch die Identifikation mit einer emotional starken Frau kann es gelingen, „innereheliche Verhältnisse zu Gunsten der Frau“ zu verändern.³⁷⁶

Die Künstlerin übernimmt nicht ein einzelnes Rollenklischee, sondern demaskiert die antagonistischen Frauenbilder in einer synchron verlaufenden Aktion. Das Auftreffen der Pfeile auf der Zielscheibe durchbohrt gleich drei Körperbilder: Unmittelbar von den Pfeilen getroffen, verliert das Madonnenbild den Status des Unberührbaren und Jungfräulichen. Das Körperbild der Künstlerin in seiner Funktion als Maskenträger für das Bild der Amazone wird in der Doppelbildlichkeit als Projektion mittelbar dekonstruiert. Durch diesen zerstörerischen Akt macht Ulrike Rosenbach den Konflikt der Frau sichtbar.³⁷⁷ Dieser Konflikt besteht im drohenden Identitätsverlust: Reduziert auf ein repräsentatives Erscheinungsbild „werden sie gleichzeitig nach den männlichen Wettbewerbsidealen“ beurteilt und „als mangelhafte Männer abgelehnt oder benachteiligt.“³⁷⁸ Ein weiteres Konfliktpotential besteht in der „Festlegung auf wenige Funktionen wie Mütterlichkeit und Schönssein“.³⁷⁹ Ulrike Rosenbach spielt im Titel der Arbeit auf diese Identitätsproblematik an. Die im ersten Blick offensichtliche Maskerade als Amazone negiert sie in ihrer Aussage. Sie *ist* keine Amazone, sie handelt lediglich nach deren Vorbild.

³⁷³ Klaus Schreiner: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München/Wien 1994, S. 500.

³⁷⁴ Held, S. 55f.

³⁷⁵ Zitat Ulrike Rosenbach bei Lucy Lippard: Die Vergangenheit als Ziel(scheibe) der Zukunft, in: Ulrike Rosenbach (Hrsg.): Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst, Köln 1982, S. 122.

³⁷⁶ Held, S. 60.

³⁷⁷ Eiblmayr, S. 187.

³⁷⁸ Gorsen (1980), S. 175.

³⁷⁹ ebd. S. 175.

Auch mit der Einleitung des Satzes verweist die Künstlerin auf eine der beiden Identifikationsfiguren: „Glauben Sie ...“ stellt eine Verbindung zu Maria her. Die bildhaft gegebene Identifikation durch die Verkleidung und die Überblendung auf dem Bildschirm widerlegt Ulrike Rosenbach durch die Negation der Identifizierung im Titel der Arbeit. Keines der beiden Frauenbilder entspricht in seiner Komplexität der stereotypen Struktur ihrer persönlichen Identität. „Da beide [Typen, B.W.] sehr einengende Formen sind, die eine weite Skala von Verhaltensweisen nicht zulassen, habe ich die Aktion **Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin** genannt.“³⁸⁰ Die Aneignung der beiden Identitäten vollzieht sich lediglich am äußeren Erscheinungsbild der Künstlerin. Die das Gesicht der Künstlerin treffenden Pfeile durchbohren nur die Projektion nicht den Körper selbst und können damit nicht als selbst zerstörerischer Akt verstanden werden.

Ulrike Rosenbach ist in ihren feministischen Ansätzen von amerikanischen Strömungen geprägt. Ihre Performances implizieren einen kritischen, gesellschaftlich bezogenen Aspekt.³⁸¹ Die Verbindung von Kunst und Leben als kritische Auseinandersetzung mit den Rollenklischees bleibt nicht auf die Herstellung feministisch angehauchter Arbeiten stecken, sondern findet eine Fortsetzung in der Gründung feministischer Gruppierungen von Künstlerinnen.³⁸²

4.1.2.2 Maskerade und mediale Annäherung

Während der vor Publikum aufgeführten Aktion *Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin* erscheint Ulrike Rosenbach in der Verkleidung der aktiven Frau. Ihr gegenüber befindet sich die Zielscheibe mit der Reproduktion eines mittelalterlichen Madonnenbildnisses. Ein im Raum anwesender Körper – in der Verkleidung als eine mythische, fiktive Frauenfigur – trifft auf ein Abbild eines abwesenden – idealisierten und so nie tatsächlich da gewesen – Körpers. Mit Hilfe zweier Videokameras wird die Distanz zwischen den beiden Körperbildern aufgehoben. Die übereinander geblendeten Aufnahmen schaffen eine Symbiose aus eigentlich antagonistischen Bildern von Frauen, die nie in der Realität erscheinen.

Die Videoperformance vermittelt zwischen den in unterschiedlicher Form beteiligten Körperbildern. Die Gegensätzlichkeiten, die sich durch die Wirklichkeitsebenen und

³⁸⁰ Feminismus und Kunst. Auszüge aus einem Gespräch mit Amine Haase, in: Ulrike Rosenbach (Hrsg.): Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst, Köln 1982, S. 132. Hervorhebung im Original.

³⁸¹ ebd., S. 133.

³⁸² Ulrike Rosenbach gründete beispielsweise 1976 die „Schule für kreativen Feminismus“ in Köln, vgl. Feminismus und Kunst. Auszüge aus einem Gespräch mit Amine Haase, S. 135.

Verhaltensweisen ergeben, fließen ineinander. Sie stellen den Anspruch auf Einzigartigkeit des jeweiligen Frauenbildes in Frage. Weder die durch einen lebendigen Körper repräsentierte Amazone noch die Madonnenreproduktion können für sich alleine bestehen. Sie benötigen ein Trägermedium, das eine Vorstellung dieser mythischen Gestalten bieten kann. Da die in die so unterschiedlichen Frauenbilder hineingedeuteten Eigenschaften konstruiert sind, fällt die Interpretation des Bildes von der Frau immer wieder anders aus. Keine dieser Auslegungen gewährleistet eine Authentizität.

Wie bereits Joan Jonas mit den unterschiedlichen Bild- und Wahrnehmungsebenen einer Dekonstruktion des Frauenbildes zuarbeitete, greift auch Ulrike Rosenbach in ihrer Videoperformance die Dekonstruktion durch eine mediale Konstruktion auf.

Ihr eigenes Körperbild verhilft einem spezifischen Frauenbild zur aktiven Teilhabe an der Aktion. Hier treffen bereits zwei Bilder von Frauen aufeinander. Die agierende Künstlerin, in ihrem Selbstverständnis eine feministische denkende und arbeitende Frau, verkörpert eine Frauengestalt aus der antiken Sagenwelt.³⁸³ Die zu einem Erscheinungsbild zusammengefasste Geschlechterrolle der starken und aktiven Frau tritt ihrem „Feindbild“ gegenüber. Das Bildnis der Madonna kann durch die Repräsentation mittels Reproduktion nicht auf die Konfrontation *re-agieren*. Die von der Amazone abgeschossenen Pfeile auf das die Passivität der Frau thematisierende Bild verletzen die Oberfläche der Reproduktion sichtbar. Die Unterlegenheit der vermeintlich schwächeren Frauengestalt verkehrt sich jedoch in ihr Gegenteil. Maria weicht den zerstörerischen Pfeilen nicht aus, sondern verharrt in Ruhe und beweist gerade damit, dass sie die Märtyrerin ist. Das Aufeinandertreffen der beiden Frauenfiguren durch die Pfeile, die von der Amazone auf ihr Gegenüber abgezielt werden, stellt auch hier eine Verbindung der Antagonismen her. Da hinter der Zielscheibe eine Videokamera die Künstlerin in der Ausübung ihrer Aktion aufzeichnet und die Aufnahmen in das Monitorbild einprojiziert, tritt eine weitere Identifikationsmöglichkeit auf. Der Zuschauer nimmt die Position der Madonna ein, sobald er auf die Amazone blickt. Die Pfeile, treffen folglich auch ihn. Der Rezipient hat keine Chance, den Pfeilen auszuweichen. „Tatsächlich wird der Beobachter jetzt das Opfer der Wut oder des Gerichts des Bogenschützen, in einer denkwürdigen Kombination bei Rosenbachs immer wiederkehrenden Themen.“³⁸⁴

Der an sich destruktive Akt des Bogenschießens auf die Reproduktion führt zu einer Konstruktion der antagonistischen Geschlechterrollen. Auf dem Bildschirm vereinen sich

³⁸³ Sie tut dies, auch wenn sie im Titel die Annahme des Rollenbildes leugnet. Die Maskerade beschränkt sich in diesem Fall auf die Verwendung von Pfeil und Bogen als Instrumente der Kriegerin.

³⁸⁴ Lippard, S. 126.

demnach drei Frauenbilder zu einer Überblendung. Durch die Entrückung des Bildes am Bildschirm nähern sich die drei Frauenbilder. Bei allen drei Bildern vollzieht sich durch die Aktion eine sichtbare Veränderung auf dem Monitor. Die anfänglich unverletzte Oberfläche der Reproduktion wird während der Performance nach und nach durch 15 Pfeile beschädigt. Die Pfeile wechseln im Verlauf der Aktion ihren Ort, von einem Frauenbild zu einem anderen. Die agierende Künstlerin ist in ständig wechselnden Ansichten in der Überblendung zu sehen.

Die Performance zeigt somit, dass keines dieser Frauenbilder als statisch und unveränderbar zu verstehen ist. Selbst in der Marienfigur vollzieht sich ein Wandel. Wenn diese Geschlechtsrollen und konstruierten Frauenbilder Einzigartigkeit für sich in Anspruch nehmen können, weil die Interpretationen so vielfältig ausfallen, erstreckt sich dies auch auf den Umgang mit dem jeweiligen Frauenbild in einer bestimmten Zeit. Weibliche Tugenden und Vorbilder unterliegen einem Wandel, der mit den Veränderungen innerhalb der Gesellschaft einhergeht. Während der Zweiten Frauenbewegung um 1970 erfährt das Frauenbild eine scheinbare Neudefinition, die bestrebt ist, mit den überkommenen Klischees zu brechen, ohne auf die Konstruktion neuer Klischees zu verzichten. Dies zeigt sich vor allem darin, dass Frauen zu dieser Zeit dazu übergehen, den männlichen Blick auf ihren Körper selbst zu sexualisieren.³⁸⁵ Diese Umkehrung der Vorzeichen bezeichnet Barbara Rose als sexuelle, nicht politische Revolution.³⁸⁶ Unterschwellig tritt dieses Moment auch in der Performance Ulrike Rosenbachs auf, wenn Maria als Objekt zur Schau gestellt wird und ihre Jungfräulichkeit – repräsentiert durch die anfänglich unverletzte Bildoberfläche – in einem Gewaltakt durch die auf der Bildoberfläche auftreffenden Pfeile sexualisiert wird.

Eine Aufhebung der Geschlechtergrenzen in dieser Aktion ist nicht denkbar. Kein Mann könnte in der Verkleidung eines kriegesischen Helden das Bild einer Frau auf diese Weise zerstören. Nur eine Frau kann das Bild eines weiblichen Stereotyps als Objekt für die Verarbeitung geschlechtsspezifischer Identitätsprobleme wählen und es so zum Gegenstand der Gewaltanwendung machen. Sie attackiert damit nicht nur das Klischee, sondern auch den Teil ihrer eigenen Weiblichkeit, der ihr suspekt geworden ist und den sie für sich selbst ablehnt. Sie identifiziert sich mit dem konstruierten Frauenbild, um es zu dekon-

³⁸⁵ In diesem Zusammenhang sei an die Fotografieserie Hannah Wilkes erinnert (*S.O.S. - Starification Object Series* 1974-82). In dieser Serie stellt die Künstlerin ihren Körper in einen deutlich sexualisierten Kontext und thematisiert damit den männlichen Blick auf weibliche Körper, wenn sie ihren entblößten Oberkörper mit zu kleinen Vulven geformten Kaugummi verziert.

³⁸⁶ Barbara Rose: *Vaginal Iconology* (1974), in: Hilary Robinson (Hrsg.): *Feminism-Art-Theory. An Anthology*. 1968-2000, Oxford/Malden (Mass.) 2001, S. 575.

struieren. Ulrike Rosenbach stellt dies in der Projektion dreier Frauenbilder auf dem Videomonitor dar. Sie behauptet darüber hinaus: „Ich bin eine Madonna / Ich bin eine Amazone / Ich bin eine Venus / Ich bin alle zusammen und keine von diesen. In der Aktion **Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin** schieße ich auf das Bild einer Madonna und auf mich selbst. Ich identifiziere mich mit dem Bild der Madonna, die sanft ist. Aber ich bin auch nicht aggressiv wie die Amazone. Ich bin ruhig.“³⁸⁷

Die Konstruktion und Destruktion der Frauenbilder bei Ulrike Rosenbach verläuft synchron, während Joan Jonas die Dekonstruktion einer Demaskierung gleichsetzt. Die Vorgehensweise der deutschen Künstlerin scheint wesentlich radikaler wegen der aggressiven Handlung. Aber die für den Rezipienten jederzeit nachvollziehbare Parallelität der verschiedenen Frauenbilder ermöglicht ein Springen zwischen den Bildern und bietet zudem einen vorhersehbaren Verlauf der Aktion. Joan Jonas bringt mit ihrem Wandel vom Idealbild zur demaskierten Frau ein subversives Moment mit ein, das auf den ersten Blick harmlos erscheint. Die Projektion verschiedener Ansichten des jeweils präsenten Körperbildes verhindert die Rezeption des gerade abwesenden Erscheinungsbildes. Das Publikum ist auf das eigene Erinnerungsvermögen angewiesen und muss selbst entscheiden, welches Körperbild die Weiblichkeit am treffendsten repräsentiert.

Beide Aktionen stellen den Umgang mit den Frauenbildern ins Zentrum und lenken den Blick auf den durch Stereotype geprägten Körper. Die Frau als Gegenstand der Reflexion von Identitätsproblematiken ist damit als Geschlechtsrolle thematisiert und wird nicht erneut zu einem Abziehbild von Projektionen degradiert.

4.2 Mann als Mann

Im Zuge der Zweiten Frauenbewegung um 1970 in den USA entwickeln Frauen nicht nur ein neues – bisweilen dem Klischee gar nicht ausweichendes – Frauenbild. Selbst das Männerbild erfährt eine Neudefinition. Dies hat zur Folge, dass sich auch Männer zu Beginn der 1980er Jahre mit ihrer eigenen Geschlechtsidentität auseinandersetzen müssen. Nach dem Vorbild der Frauen gründen sie „kleine Netzwerke von Männererfahrungsgruppen“³⁸⁸, oder widmen sich der Männerforschung, die als *Men's Studies*, *New Men's*

³⁸⁷ Rosenbach, S. 3. Hervorhebung im Original.

³⁸⁸ Robert W. Connell: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Herausgegeben und mit einem Geleitwort versehen v. Ursula Müller (= Geschlecht und Gesellschaft, Bd. 8), Opladen 1999, S. 42.

Studies oder *Men's Movement* firmiert.³⁸⁹ Die Männerforschung greift dabei die Veränderungen des Rollenverhaltens auf und entwickelt daran eine der neuen Situation angepassten männlichen Identität.³⁹⁰ Die Kunst nimmt diese Entwicklung vorweg, indem sie auf die Konstruiertheit und Performativität des Geschlechts und dessen Wahrnehmung im Rahmen von Aktionen aufmerksam macht.

Identitätskrisen mit der männlichen Geschlechtsrolle beziehen sich vorwiegend auf das konstruierte Männerbild. Dies betrifft in erster Linie die Idealisierung männlicher Tugenden, das Postulat patriarchalischer Vorherrschaft, aber auch Ängste, die mit den Erwartungen an die eigene Verhaltensweise einhergehen.³⁹¹ Sigmund Freuds Theorien bestimmen weiterhin die Diskussion um Krisen der Identitätsbildung.³⁹² Der Ödipus-Komplex spielt dabei eine wichtige Rolle, die Kastrationsangst, die Homophobie und die damit verbundene Vermeidung effeminierter Verhaltensweisen, die sich auch gegenüber dem anderen Geschlecht in bisweilen misogynen Haltungen niederschlagen.³⁹³ Doch legt nicht nur das konstruierte Bild fest, was unter „Männlichkeit“ zu verstehen ist. Die Definition des Begriffs selbst bereitet zudem Schwierigkeiten, da es stets als Differenz zur Weiblichkeit aufgefasst wird. Das bedeutet, dass sich Männlichkeit „im Endeffekt als Nicht-Weiblichkeit“³⁹⁴ gemeint ist. Indem Männer ihre Geschlechtszugehörigkeit in einem Prozess der Lösung von der Mutter entdecken, sehen sie die Geschlechtlichkeit als Abgrenzung von der zuvor gegebenen Identifikation mit der Mutter.³⁹⁵

Das männliche Ideal umfasst seit dem 18. Jahrhundert „Körper und Seele, äußeres Erscheinungsbild und innere Tugendhaftigkeit“³⁹⁶, wobei das Äußere als Spiegel des Inne-

³⁸⁹ Vgl. Mechthilde Vahsen: Männerforschung, in: Renate Kroll (Hrsg.): Metzler-Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar 2002, S. 248-249.

³⁹⁰ Vgl. Mechthilde Vahsen: Männlich/Männlichkeit/Männerforschung, in: Renate Kroll (Hrsg.): Metzler-Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar 2002, S. 252-253.

³⁹¹ Willi Walter: Männer entdecken ihr Geschlecht. Zu Inhalten, Zielen, Fragen und Motiven von Kritischer Männerforschung, in: BauSteineMänner (Hrsg.): Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie (= Argument Sonderband, AS 246), Berlin/Hamburg 1996, S. 18. Willi Walter sieht in der Männerrolle einen pathologischen Ansatz, da Männer dazu neigten, „sich zu überfordern“ und „wichtige Teile ihres eigenen Selbst“ zu unterdrücken, um dem Idealbild zu entsprechen. Eine erhöhte Selbstmordrate und die größere gesundheitliche Anfälligkeit und in deren Folge auch die kürzere Lebenserwartung dienen seiner Argumentation als Belege. Dem muss indes entgegengehalten werden, dass das bestehende Klischee des aktiven und virilen Mannes von eben diesem Geschlecht geschaffen und über einen langen Zeitraum hinweg auch vorgelebt wurde. Eigene Bestrebungen, sich diesem Bild zu widersetzen, kommen erst mit den Emanzipationsbewegungen der Frauen auf.

³⁹² Dies zeigt sich beispielsweise in den vielfältigen Rezeptionsformen der Forschungen Jacques Lacans, einem vehementen Verfechter von Freuds Geschlechtstheorien.

³⁹³ Elisabeth Badinter: XY. Die Identität des Mannes, übers. v. Inge Leipold, München 1993, S. 142f.

³⁹⁴ Connell, S. 90.

³⁹⁵ Badinter (1993), S. 48f.

³⁹⁶ George L. Mosse: Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion moderner Männlichkeit, übers. v. Tatjana Kruse, Frankfurt a. M. 1997, S. 11.

ren zu verstehen ist.³⁹⁷ In diesem Konstrukt fließen Stereotypen zusammen, die den Mann über seine Stärke als Anti-Typus der Frau gegenüberstellen.³⁹⁸ Ihm sind allein wegen seiner Geschlechtsidentität Eigenschaften und Kompetenzen zugeordnet, die für Frauen nur sehr schwer – wenn überhaupt – erreichbar sind. Wenn dies auf den ersten Blick eine Bevorzugung des männlichen Geschlechts gegenüber der Frau bedeutet, so haben Männer doch auch eine große Last zu tragen. Sie müssen den Stereotypen, die sie selbst geschaffen haben, entsprechen, um ihrer Rolle als Mann gerecht werden zu können. Eine Abweichung von der Norm kommt der Verweiblichung nahe und schwächt die individuelle Machtposition.

Mit der Frauenbewegung und dem Bewusstwerden der Defizite bei der Bewältigung von Identitätskrisen im Hinblick auf die Geschlechtsrolle findet auch eine Auseinandersetzung mit der Thematik auf dem Gebiet der Kunst statt. Künstler greifen dabei die Klischeebildung auf und hinterfragen anhand von Performances und Selbstinszenierungen die Differenz der Geschlechter.

Einige Künstler wenden sich der Geschlechterwahrnehmung zu. Sie werfen einen Blick auf die sonst eher intime Behandlung der männlichen Sexualität. Während Frauen sich ihren Geschlechtsgenossinnen gegenüber offen aussprechen können, gilt dies unter Männern als Tabu. Schwäche kann man(n) allenfalls sich selbst gegenüber eingestehen. Paul McCarthy und Vito Acconci setzen sich auf unterschiedliche Art und Weise mit der Kommunikation über die Sexualität des Mannes auseinander.

4.2.1 Paul McCarthy

4.2.1.1 Maskulinität als Klischee

In vielen seiner frühen Performances führt Paul McCarthy das von ihm beobachtete Klischee einer Männlichkeit vor Augen, das sich vorwiegend auf die demonstrative Betonung körperlicher Attribute bezieht. Die Bereitschaft zu extremen Aktionen, bei denen er bleibende Schäden oder gar seinen Tod riskiert, spiegelt ein Bild der Maskulinität einer bestimmten Zeit wider, in welcher Kinohelden Identifikationsmöglichkeiten bieten.

In der Performance *Too Steep, Too Fast* (zwischen 1968 und 1972 mehrmals durchgeführt) läuft McCarthy so schnell wie möglich einen steilen Abhang hinunter bis er die Kontrolle über seinen Körper verliert und, unten angekommen, liegen bleibt. Für ihn be-

³⁹⁷ Mosse, S. 42.

³⁹⁸ Mosse, S. 18.

deutet diese Aktion im Nachhinein eine Reflexion des Kunstschaffens, bei welcher der Künstler die Kontrolle über sein Werk verlieren kann und sich von der Kohärenz und Vorhersagbarkeit entfernt.³⁹⁹ Auch wenn McCarthy dabei vorrangig die Ziellosigkeit des künstlerischen Tuns thematisiert, schließt es die Performanz seiner Männlichkeit mit ein. Gleichzeitig stellt er Stärke und Ohnmacht dar. Die Demonstration der Stärke bezieht sich in diesem Fall auf den Mut, den der Künstler aufbringt, um das enorme Risiko eingehen zu können. Im Vertrauen auf die seinem Körper innewohnenden Kraft stürzt er auf den Abgrund zu. Seine Ohnmacht zeigt sich in der fehlenden Möglichkeit, während der Aktion noch Einfluss auf das Geschehen nehmen zu können. Die Kraft der Naturgesetze gewinnt die Oberhand über die Kraft seines Körpers. Einen zeitlichen Bezug vermitteln die Bilder des Vietnamkrieges, wenn sich Männer im Vertrauen auf ihre körperlichen Fähigkeiten als Soldaten Situationen ausliefern, die sie selbst kaum noch steuern können.

Tatsächlich spielt diese Aktion aber auch auf die Initiationsriten zur Bestätigung der Männlichkeit an. Der Übertritt des Jungen in die Pubertät ist in nicht-westlichen Gesellschaften oft mit Riten verbunden, welche die drei Stufen zur Mannwerdung markieren. In der ersten Stufe erfolgt die Trennung von der Mutter, eine weitere Stufe nimmt die eigentliche Initiation vor, bevor es in der letzten Phase zur Wiedereingliederung in die Gemeinschaft kommt. Joseph Campbell stellt diese Entwicklung des Jungen zum Mann bereits für die frühesten Kulturen fest. Die Initiation als Ritus führt den Tod und die Wiedergeburt zusammen⁴⁰⁰, wobei die ursprüngliche Einheit von Mutter und Sohn wie durch den Tod aufgehoben wird und der Junge am Ende des Ritus als eigenständiges Mitglied der Gesellschaft wiedergeboren wird. Bereits die Trennung von der „überwältigenden Macht der FRAU“ ist mit Schmerzen verbunden.⁴⁰¹ Paul McCarthy nimmt in der Mutprobe, die seine Männlichkeit darstellt, nochmals die Schmerzen der Initiation auf sich. Die Performance bestätigt die Männlichkeit auf körperlicher Ebene, ohne diesen auf die Zurschaustellung der Geschlechtsmerkmale zu reduzieren. Die Identität der Männlichkeit besteht in dieser Form des Kontrollverlusts in der Betonung des „Aushalten-Könnens“. Paul McCarthy grenzt sich von weiblichen Darstellungsformen der Geschlechtlichkeit ab und bestätigt aus

³⁹⁹ Vgl. Amelia Jones: Paul McCarthy's Inside Out Body and the Desublimation of Masculinity, in: Paul McCarthy, Ausstellungskatalog Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2.11. 2000 – 21.1. 2001, New Museum of Contemporary Art, New York, 22.2. – 13.5. 2001, S. 133, Anm. 29.

⁴⁰⁰ Joseph Campbell: Der Heros in tausend Gestalten, übers. v. Karl Koehne, Frankfurt a. M. 1953, S. 93-179 und Ders.: Mythen der Menschheit, übers. v. Jürgen Saupe, München 1993, S. 19.

⁴⁰¹ Sam Keen: Feuer im Bauch. Über das Mann-Sein, übers. v. Almuth Dittmar-Kolb, Bergisch-Gladbach 1992, S. 46f.

der Handlung heraus seine Geschlechtsidentität. Er nimmt eine Protesthaltung ein, die sich gegen den Vorwurf der Verweiblichung wendet.⁴⁰²

Wenig später wendet sich Paul McCarthy Performances zu, die sich anderer Mittel bedienen und dennoch das Klischee von Männlichkeit durch Maskerade demaskieren. Für die 1975 ausgeführte und auf Videofilm dokumentierte Performance *Sailor's Meat – Sailor's Delight, Edith #2* verkleidet er sich mit Hilfe einer Blondhaarperücke als Frau, um daran seine eigene Maskulinität zu reflektieren (Abb. 39 a-e). Er stellt sich selbst als weibliches Sexualobjekt dar, das er als weiterhin eindeutiger Mann zu einem Haufen Hackfleisch degradiert. Die von ihm vollzogene Erniedrigung der Frau als rein fleischliches Objekt der Begierde mündet in einen Akt der Kopulation mit dem Fleischberg, vermennt mit Mayonnaise und Ketchup.⁴⁰³ Er spielt in dieser Aktion Täter und Opfer in einer Doppelrolle. Die von ihm dargestellte Frau ist durch ihre Sexualität Verführerin – demnach auch Täterin – und gleichzeitig Opfer der von ihr ausgestrahlten Verführbarkeit. Der Seemann, zu dessen Fleisch die Frau wird, zeigt sich im Geschlechtsakt als Täter, weil er die Frau wie einen Klumpen Fleisch behandelt. Doch kann dieser Akt nur eine künstliche Befriedigung, bezeichnet durch die Mayonnaise, herstellen, da sich die Verführerin als pure, leblose Masse entpuppt. Der Täter wird dadurch zum Opfer seiner eigenen Lust. Selbst in der Verkörperung der Doppelrolle dominiert der Aspekt der Maskulinität in der Darstellung eines *der* männlichen Prototypen – des Seemanns⁴⁰⁴. Als Sinnbild der fast grenzenlosen Freiheit, des Unsteten durch die permanenten Ortswechsel, der körperlichen Stärke und der sexuellen Ausschweifungen bei Landgängen vertritt der Seemann Wunschvorstellungen, die mit der Wirklichkeit wenig gemein haben, aber dennoch das Klischee aufrecht erhalten. Ähnlich den anderen Vorbildern jugendlicher Männlichkeitsträume wie beispielsweise Cowboys oder unbezwingbaren Kämpfern in Filmen, bieten diese Helden Identifikationsfiguren als Ersatzväter.⁴⁰⁵

Paul McCarthy verwendet für seine Performance als verfremdende Mittel der Perücke, schwarze Damenunterwäsche und setzt außerdem Ketchup und Mayonnaise als

⁴⁰² Badinter (1993), S. 75.

⁴⁰³ Ralph Rugoff: Mr. McCarthy's Neighbourhood, in: Ralph Rugoff/Kristine Stiles/Giacinto Di Pietrantonio (Hrsg.): Paul McCarthy, London 1996, S. 46.

⁴⁰⁴ Der Seemann gilt gleichzeitig auch als Identifikationsfigur männlicher Homosexualität. Dies geht unter anderem auf die Illustrationen Tom von Finnlands zurück, die dieser ab 1957 für einschlägige Magazine anfertigte. Das Verdienst dieser Darstellungen liegt vor allem darin, das „allgemein bekannte Image des schwulen Mannes als weichlich und effeminisiert zu verändern“. Vgl. Edward Lucy-Smith: Rasse, Klasse, Sex. In der zeitgenössischen Kunst, übers. v. Marietta von Lavergne, Basel 1994, S. 112. Da dieser Aspekt die Wahrnehmung männlicher Geschlechtsidentität zu sehr einengt, findet er hier keine weitere Berücksichtigung. Paul McCarthy spielt in mehreren Performances mit der Darstellung sexueller Neigungen und schließt dabei die Darstellung homosexueller Phantasien nicht aus. Doch steht in diesem Zusammenhang die Reflexion heterosexueller Maskulinität im Zentrum.

⁴⁰⁵ Badinter (1993), S. 115.

Verweise auf Körperflüssigkeiten ein. Die beiden Lebensmittelsoßen sind indes nicht vollständig auf ihre Zeichenhaftigkeit reduziert, sondern stehen auch für sich selbst. Sie repräsentieren Blut und Sperma, aber auch den erniedrigten Körper mit seinen Ausflüssen. Darüber hinaus bleiben sie jedoch Lebensmittel einer Konsumgesellschaft als industriell gefertigte *convenient food*.⁴⁰⁶ Drei Teile der Maskerade spielen auf die Verkörperung der Weiblichkeit an, denn auch die rote Soße ist dem Weiblichen zugeschrieben. Der nur unzureichend als Frau maskierte männliche Körper kann die wahre Geschlechtsidentität nicht verbergen und wird deshalb durch die Mayonnaise als Assoziation von Sperma zusätzlich repräsentiert. Da der Darsteller den Seemann nicht als Helden, sondern auch als Opfer seiner Begierden thematisiert, nimmt er dem Bild der Männlichkeit seine Ideale. Mit dem Rückgriff auf Kinderspielereien mit Lebensmitteln als Tabubruch, ruft er nicht nur Ekelgefühle, sondern auch Erinnerungen an die eigene Kindheit und den dort einsetzenden Auseinandersetzungen mit der eigenen Geschlechtsidentität in Form von ritualisierten Spielen mit Gleichgeschlechtlichen hervor.⁴⁰⁷

4.2.1.2 Performanz als Selbstbestätigung

Sämtliche frühen Aktionen zur Darstellung der Männlichkeit führt Paul McCarthy alleine und am eigenen Körper aus. Die Mittel zur Dokumentation beschränken sich auf Fotografie, Videofilm und einem auf wenige Personen begrenztes Publikum. Er verschafft sich eine Distanz gegenüber dem Rezipienten und dadurch eine größere Bewegungsfreiheit. Die Aktion *Sailor's Meat – Sailor's Delight* führt er in einem Hotel in Pasadena durch⁴⁰⁸ unter Ausschluss der Öffentlichkeit in Form von anwesendem Publikum. Mit dieser Distanzbildung erreicht er auf zwei verschiedenen Wegen die Performanz der Geschlechtlichkeit beim Mann.

Zum einen schließt er die unmittelbare Rezeption des Publikums aus. Die Wirkung der Handlung beschränkt sich auf die Vorgehensweise selbst, da sich Gerüche, die bei der Verwendung von Lebensmitteln entstehen, der Betrachtung entziehen. Gerade der Einsatz von Ketchup als mehrdeutiges Zeichen innerhalb der Aktion stellt eine Verbindung zu den

⁴⁰⁶ Timothy Martin: *Rocking the Lifeboat*. Burden, Kelley, McCarthy, übers. v. Birgit Herbst, in: *Sunshine & Noir, Art in Los Angeles 1960-1997*, Ausstellungskatalog Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dänemark, Sommer 1997, Kunstmuseum Wolfsburg, 15.11. 1997 – 1.2. 1998, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Frühjahr 1998, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, Herbst 1998, hg. v. Henning S. Hausen, Ostfildern-Ruit 1997, S. 178.

⁴⁰⁷ Vgl. die Ausführungen über die *dirty plays* bei Badinter (1993), S. 116.

⁴⁰⁸ Vgl. Johannes Lothar Schröder: Paul McCarthy. Alpträume Alpträume, in: *Kunstforum International*, Bd. 129 (Januar – April 1995), S. 193.

Theorien Sigmund Freuds her.⁴⁰⁹ Die Analogisierung von Menstruationsblut und dem ihm anhaftenden Geruch durch eine stark gewürzte tomatenrote Soße spielt auf die von Freud konstatierte olfaktorische Stimulanz des Blutes auf die Sexualerregung des Mannes und den in der Zivilisation allmählich nachlassenden Geruchsreizen an.⁴¹⁰ Die Tabuisierung des Menstruationsblutes führt Freud auf die „organische Verdrängung“ als Abwehr einer überwundenen Entwicklungsphase“ zurück.⁴¹¹ Paul McCarthy bricht mit den Konventionen des Verschweigens und Verbergens natürlicher Sekrete des Körpers, die mit Unreinheit verbunden werden. Der Ekel, der dabei zwangsläufig entsteht, überführt den Rezipienten seiner Kultiviertheit, der Konventionalität und dem Verlust der kindlichen Unschuld beim Entdecken der eigenen Körperlichkeit und Sexualität.⁴¹²

Mit der Reduktion auf die rein visuelle Wahrnehmung der Aktion durch das Abspielen des Videofilms entsteht außerdem eine Ähnlichkeit mit Horrorfilmen, die sich auf die Verfremdung mit einfachsten Mitteln beschränken. Auch hier steht die Verwendung des Ketchups als Ersatz für Blut. Der Horror in der Performance *Sailor's Meat – Sailor's Delight* besteht aus der Sicht des Mannes in der Verkörperung einer weiblichen Rolle. Paul McCarthy nimmt nicht nur über die Maskerade mittels Unterwäsche und Perücke das Bild einer Frau an, sondern scheint auch wie eine solche zu menstruieren. Er büßt einen Teil seiner Männlichkeit ein. Gesteigert wird dieser Verlust der männlichen Geschlechtsidentität im Jahr 1982, wenn er in der Performance *Baby Boy, Baby Magic* eine Geburtsszene nachstellt und zwischen seinen mit Ketchup-Blut beschmierten Beinen eine Puppe ausscheidet.⁴¹³ Eine ähnliche Situation stellt er bereits 1978 in der auf Video aufgezeichneten Performance *Contemporary Cure All* am Körper eines Statisten dar (Abb. 40).⁴¹⁴ Paul McCarthy büßt dabei seinen Phallus nicht wirklich ein, zeigt sich indes deutlich effeminiert. Er lebt über diese Aktion die Schwangerschaftsphantasien des Mannes aus, der mit dem Gebärneid einhergeht. Auch hier knüpft die Performanz der Maskulinität an die Theorien Sigmund Freuds an. In seinem Essay *Über infantile Sexualtheorien* unterstreicht

⁴⁰⁹ Vgl. Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M. 1999. Menninghaus befasst sich unter anderem mit der Behandlung des Ekels bei Freud, der sich einerseits auf Körpersekrete bezieht und andererseits die Entdeckung und Tabuisierung der Sexualität betrifft, S. 275-332.

⁴¹⁰ Vgl. Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur (1930), in: Sigmund Freud: Studienausgabe, Bd. IX. Frauen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion, hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a. M. 1989, 5. Aufl., S. 229, Anm. 1.

⁴¹¹ ebd., S. 229, Anm. 1.

⁴¹² Freud (1930). Freud stellt in Abschnitt III unter anderem fest, dass das Kind Körpersekrete als einen vom Körper losgelösten Teil begreift. Exkreme sind für sie deshalb etwas wertvolles und noch nicht durch die Konventionen mit Ekel behaftet, S. 217-228, insbesondere S. 227.

⁴¹³ Jones (2000), S. 130.

⁴¹⁴ Vgl. Die Beschreibung der Aktion von Kristin Schmidt, in: Paul McCarthy. Videos 1970-1997, Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg, 10.11. 2001 – 27.1. 2002, Frans Hals Museum, Haarlem, 7.9. – 27.10. 2002, Museet for Samtidskunst, Oslo, 23.3. – 25.5. 2003, hg. v. Yilmaz Dziewior, Köln 2003, S. 109f.

er die Konzentration von Kindheitsphantasien, wie und wodurch geboren wird, auf den After: „Wenn die Kinder durch den After geboren werden, so kann der Mann ebenso gut gebären wie das Weib.“⁴¹⁵ Deshalb ähnelt der Geburtsvorgang in der Aktion McCarthys eher dem Prozess des Ausscheidens als der Geburt selbst.

Der zweite von Paul McCarthy eingeschlagene Weg zur Performanz seiner Geschlechtsidentität konzentriert den Blick auf den Körper als Medium. An ihm entstehen Bilder einer Geschlechtlichkeit, die ohne die Dokumentation auf einem weiteren Trägermedium vergänglich wären. Er wendet den Blick vorrangig auf sich selbst und schließt den Betrachter so weit wie möglich aus. In einer Art Selbstbetrachtung zur Bestätigung oder auch Widerlegung seiner Vorstellung von Männlichkeit ahmt er die *dirty plays* von Kindern nach, die sich auf die Suche nach Identität innerhalb von Gruppen begeben. Die Verwendung von Lebensmitteln – nicht nur Ketchup und Mayonnaise kommen zum Einsatz, sondern auch Senf, Würste und rohes Fleisch – am Körper, der damit eingeschmiert wird, rufen nicht nur beim Betrachter Ekelgefühle hervor. Durch diese äußerlichen Veränderungen mit schmierigen und stark riechenden Substanzen verliert der Körper seine Unversehrtheit und seine Attraktivität. Das Selbstbild entfernt sich im Verlauf der Aktion immer weiter von seinem Ideal der Männlichkeit, sobald der Körper unter der Schicht der Flüssigkeiten und Fett zunehmend verschwindet.

Der schonungslose Blick auf den durch die Maskerade demaskierten männlichen Körper bringt Phobien zu Tage, die nach den Theorien Sigmund Freuds im Unterbewusstsein schlummern. Neben der Kastrationsangst durch das Verschwinden der Männlichkeit und der dabei zunehmenden Verweiblichung des Körpers thematisiert McCarthy auch die Homophobie, indem er sich in verschiedenen Aktionen auch Gegenstände in den After steckt.⁴¹⁶

Um seine Identität und seine Männlichkeit nicht vollständig einzubüßen, benutzt er seinen Penis als Werkzeug, mit welchem er 1974 und 1980 im Rahmen von Performances seine *Penis Dip Paintings* (Abb. 41) herstellt. Wie ein von ihm abtrennbarer Körperteil behandelt, bleibt der Penis dennoch sichtbares Zeichen der Männlichkeit, die es zu verteidigen gilt. Die dabei entstehenden Gemälde – teils auf Leinwand, teils auf der Windschutz-

⁴¹⁵ Sigmund Freud: Über infantile Sexualtheorien (1908), in: Sigmund Freud: Studienausgabe, Bd. V. Sexualleben, hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a. M 1994, 7. korr. Aufl., S. 179.

⁴¹⁶ Dies geschieht beispielsweise in den Performances *Sailor's Meat – Sailor's Delight* und *Class Fool # 1* (1976).

scheibe eines Volkswagens – dokumentieren das Vorhandensein des Symbols der Maskulinität, dessen Funktionstüchtigkeit, wenn diese auch zweckentfremdet ist.⁴¹⁷

In einer 1976 gezeigten Performance *Class Fool* konzentriert McCarthy Kastrationsangst und Gebärneid. Eine mit Ketchup beschmierte Puppe zwischen den Beinen haltend singt er die Textzeile „Penis as Daddy’s baby“, benennt den Penis „dick as a baby“⁴¹⁸ und betrachtet somit das Organ als etwas, das sich von seinem Körper lösen lässt. Die Gleichsetzung von Penis und Baby verweist einerseits auf den Zeugungsakt, in welchem beide Geschlechter eine Einheit bilden. Andererseits überträgt diese Analogiebildung auch die Geburt selbst und die Angst des Verlusts. Die Mutter trennt sich in diesem Vorgang von etwas, was über einen Zeitraum von neun Monaten in ihr gewachsen ist und nach der Geburt durch die Trennung der Nabelschnur aus der ursprünglichen Einheit gelöst wird. Wenn McCarthy den Penis als Daddy’s Baby besingt, klingt das Durchtrennen der Nabelschnur und damit die Kastration nach.

4.2.2 Vito Acconci

4.2.2.1 Ent-Tabuisierung der sexualisierten Männlichkeit

Die Bestätigung der Männlichkeit konzentriert sich oft auf die Sexualisierung der Geschlechtswahrnehmung⁴¹⁹, „weil ein Zweifel bestehen bleibt, dass eben doch etwas Weibliches“ am Mann ist.⁴²⁰ Mit den *dirty plays* in gleichgeschlechtlichen Gruppen wird deshalb um Anerkennung des eigenen Geschlechts geworben.⁴²¹ Vito Acconci greift diese „Spiele“ in mehreren Aktionen auf. Zwei verschiedene Handlungsweisen lenken den Blick auf die Identitätskrise mit der eigenen Geschlechterrolle. Die Aktionen *Trappings* (1971) und *Seedbed* (1972) bestätigen und negieren gleichzeitig das Bild der Männlichkeit.

Vito Acconci zieht sich 1971 für etwa drei Stunden in einen separaten Raum eines Mönchengladbacher Kaufhauses zurück⁴²², um seine Aktion *Trappings* durchführen zu

⁴¹⁷ Diese Aktion ist gleichzeitig auch eine Art Persiflage auf die „Erfindung“ Jackson Pollocks, der Action Paintings, die durch die eruptive Malweise als besonders potente Ausdrucksform seiner Männlichkeit gelten.

⁴¹⁸ Jones (2000), S. 130.

⁴¹⁹ Stein-Hilbers, S.99.

⁴²⁰ Badinter (1993), S. 76.

⁴²¹ Badinter (1993), S. 116.

⁴²² Armin Zweite: Ich ist etwas Anderes, in: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19.2. – 18.6. 2000, hg. v. Armin Zweite/Doris Krystof/Reinhard Spieler, Köln 2000, S. 37.

können (Abb. 42). Die Performance wird mit Hilfe einer Fotokamera dokumentiert. Der Fußboden des Raumes ist vollständig mit Gegenständen bedeckt. Vito Acconci sitzt nackt inmitten der Unordnung und verkleidet, in ein Selbstgespräch vertieft, seinen Penis mit Puppenkleidern. Die Verniedlichung des primären Geschlechtsmerkmals durch die Verkleidung als Puppe stellt eine Verbindung zur Entwicklung der Geschlechtsidentität her. Im Kindesalter steigt die Neugier an der Körperwahrnehmung und der Sexualität, wobei fast immer „das Vorzeigen der Genitalien zu den sexuellen Spielen von Kindern“ gehört.⁴²³ Auf dieser Ebene verweist Vito Acconci auf die Tabuisierung kindlicher Sexualität, wie sie von Seiten der Erwachsenen mit Verboten belegt wird⁴²⁴, da sie an das Onanieren erinnert – eine schon narzisstisch anmutende Beschäftigung mit sich selbst.

Der Künstler sagt über seine Handlungsweise: „Turning in on myself – dividing myself into two – attempting to turn my penis into a separate being, another person.“⁴²⁵ Mit Hilfe der Verkleidung negiert Vito Acconci für die Dauer der Aktion die Einheit von Körper und Geschlecht bestimmendem Merkmal. Die Aktion bricht mit gesellschaftlichen Tabus, die zum einen das Geschlecht als etwas vom Körper bestimmtes annehmen. Über die Geschlechtsmerkmale wird jeder Mensch spätestens mit der Geburt in eine der beiden Kategorien eingeordnet.⁴²⁶ Wie sich die Geschlechtsidentität weiterhin entwickelt, bleibt davon unberücksichtigt, d.h. die Gesellschaft stülpt dem Individuum eine auf die vermeintliche Natur des Geschlechts zurückführbare Identität über.⁴²⁷ Zum anderen tabuisiert die Gesellschaft die Zurschaustellung der Genitalien im öffentlichen Raum. Die primären Geschlechtsorgane sind bedeckt zu halten. Der Versuch, aus seinem Penis eine andere Person zu machen, lenkt den Blick von der auf die Körperlichkeit bezogenen Geschlechtsidentität ab. Dabei transformiert Vito Acconci die biologische Determination von Geschlechtlichkeit in einen performativen Akt, der mit der immer schon gegebenen Wirklichkeit der Geschlechterrollen bricht.⁴²⁸ Indem er gegen die Konventionen bei der Präsentation seiner

⁴²³ Stein-Hilbers, S. 69.

⁴²⁴ Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen* (= Sexualität und Wahrheit, Bd. 2), übers. v. Ulrich Rauff/Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1983, S. 56f.

⁴²⁵ Vito Acconci, zit. nach: Max Kozloff: *Pygmalion Reversed*, in: *Artforum*, Vol. XIV, No. 3 (November 1975), S. 35.

⁴²⁶ Nicht immer kann diese Entscheidung eindeutig gefällt werden, sobald die äußeren Geschlechtsmerkmale von der „Norm“ abweichen. Mit Hilfe der Chromosomenanalyse oder der Untersuchung von Hormonen soll eine Eindeutigkeit sichergestellt werden. Die eigentliche Geschlechtsidentität ist indes erst mit der Pubertät voll entwickelt. Vgl. Stefan Hirschauer, S. 55f und 73f.

⁴²⁷ Judith Butler kritisiert diese Art der Geschlechtszuschreibung und der Vorstellung, dass diese unveränderbar sei, in: *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. v. Kathrina Menke, Frankfurt a. M. 1991, S. 22.

⁴²⁸ Nancy Spector: *Performing the Body in the 1970s*, in: *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 17.1. – 27.4. 1997, hg. v. Jennifer Blessing, New York, 1997, S. 163. Vgl. auch Butler, S. 200 und 205.

Maskulinität verstößt, dekonstruiert die Aktion konstruierte Geschlechterrollen und die damit einhergehenden Tabus gleichermaßen.

Die Aktion *Seedbed* findet 1972 in der Sonnabend Galerie statt. Vito Acconci lässt dafür eine hölzerne Konstruktion in Form einer Rampe errichten, die einen Hohlraum bietet (Abb. 43a). In diesen für die Galeriebesucher nicht einsehbaren Zwischenraum zieht sich der Künstler zweimal in der Woche für jeweils sechs Stunden zurück. Sobald ein Besucher die Rampe betritt, reagiert Acconci auf dessen Präsenz. Er gibt durch verbale Kommentierung vor, zu masturbieren.⁴²⁹ Indem er seinen Körper unter der Rampe verbirgt, setzt er die Architektur als eine Art Maske ein (Abb. 43b). Er bleibt für die Besucher unsichtbar. Über Lautsprecher teilt er seine Phantasien mit, die durch die Besucher angeregt werden, und ist somit im Raum präsent. Da die Performance interaktiv konzipiert ist, kann kein Tonband die einseitige Konversation übernehmen.

Vito Acconci thematisiert den männlichen Körper, der im Gegensatz zum produktiven, gebärenden Körper der Frau lediglich eine reproduktive, zeugende Funktion zu erfüllen hat. Da er vorgibt, für die Dauer seiner Anwesenheit unter der Rampe zu masturbieren, stellt er außerdem seine eigene Potenz als unerschöpflich dar. Er ironisiert die zumindest verbal gegebene Bestätigung der Manneskraft durch diese offensichtliche Übertreibung. Auch in dieser Aktion bricht er gesellschaftliche Tabus. Denn Selbstbefriedigung gilt noch immer – in bestimmten, meist religiös orientierten Kreisen – als Handlung, die auf eine persönliche Schwäche hinweist und mit Verboten belegt ist.⁴³⁰ Vito Acconci gibt in dieser Performance nicht nur vor, eine an sich „verbotene“ Handlung auszuüben, sondern tut dies darüber hinaus in einem quasi öffentlichen Raum einer Galerie. Da er nicht weiß, welchem Geschlecht der jeweilige Besucher angehört, hält er seine Äußerungen in einem neutralen Bereich. Er bezieht seine Handlung nicht auf ein bestimmtes Geschlecht und handelt erneut wider die Konventionen, nämlich das der allein akzeptierten Heterosexualität, die der Fortpflanzung und eben nicht der Befriedigung sexueller Bedürfnisse dienen soll.

Die Inszenierung seiner Männlichkeit dient als Kritik an der Behandlung männlicher Sexualität durch gesellschaftliche Konventionen. Er beschränkt sich nicht nur darauf, mit

⁴²⁹ Zu dieser Aktion verfasste Acconci vier Statements, die in der Galerie als Texttafeln für die Besucher angebracht waren. Vgl. Robert Pincus-Witten: Vito Acconci and the Conceptual Performance, in: Artforum, Vol. X, No. 8 (April 1972), S. 48.

⁴³⁰ Peter N. Stearns: Be a Man!. Males in Modern Society, New York/London 1990, S. 126. Stearns bezieht dieses Phänomen auf die viktorianische Gesellschaft Großbritanniens im 19. Jahrhundert. Diese Beobachtung lässt sich auch auf andere Kulturen übertragen. Vgl. auch Peter Gorsen: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek b. Hamburg 1987, S. 132-140. Gorsen verweist auf die vermeintliche Schädlichkeit, die im 19. und 20. Jahrhundert noch immer als Argument herhalten musste und dadurch „dem Autoerotismus zur Aura eines verbotenen Kultes der Libertinage verhelfen konnte.“ (S. 133).

Tabus zu brechen. Der performative Akt in den Räumen einer Galerie lenkt den Blick zudem auf die Beziehung von Männlichkeit und Kunstmarkt: „[T]he commodification of male procreative prowess via hidden mechanics of transference, whereby masculinity is most valuable when it is carefully hidden behind (and conflated with) the object of art.“⁴³¹ Vito Acconci stellt in diesem Kontext das kreative und reproduktive Potential der Männlichkeit in Frage. Gerade weil er das Klischee des potenten männlichen Künstlers zu bedienen scheint, kehrt er durch seine Handlung im Verborgenen eben dieses Rollenbild in sein Gegenteil um. Denn am Ende der Aktion gibt es kein weiteres vermarktbare Kunstwerk zu bestaunen, sondern – wenn überhaupt – Spermienflecke auf dem Fußboden der Galerie.

Aktionen wie *Trappings* und *Seedbed* verhelfen Vito Acconci auch, aus Kategorien auszubrechen.⁴³² Bereits vor Ausführung der beiden Performances versteht er die Öffnung eines Teils seines Selbst als Begegnung mit der Setzung sozialer Strukturen in privaten Kategorien.⁴³³ Die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Konventionen – gerade die Infragestellung von Geschlechtsidentitäten und deren Konstruktion – am eigenen Körperbild ermöglicht eine Reflexion über den persönlichen Standpunkt hinaus.

4.2.2.2 Maskerade und Entlarvung der Konventionen

Dient die Maskerade in erster Linie dazu, das individuelle Körperbild zu verbergen, um wenigsten vorübergehend zu einer neuen Identität zu gelangen, entblößt Vito Acconci seinen Körper und verkleidet nur einen Körperbereich oder verbirgt sich vollständig in einem separaten Raum unter der hölzernen Rampe. In den Performances *Trappings* und *Seedbed* versucht er nicht, seine persönliche Identität auf die möglichen Präsentationsformen der Maskulinität zu erforschen. Er setzt seinen Körper ein, um die Mythen männlicher Stereotypen und deren gleichzeitige Einschränkung in den Möglichkeiten der Performanz zu demaskieren. Ausgehend von der soziokulturellen Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und der damit verbundenen Hierarchisierung der Geschlechter beschäftigen sich die Aktionen auch mit dem Bruch ebendieser Konventionen.

Bei der Entkleidung des Körpers in der Aktion *Trappings* entsteht der Eindruck exhibitionistischer Absichten des Künstlers. Die Konzentration der Handlung auf den Penis

⁴³¹ Amelia Jones: *Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities* (1994), in: *Art history*, Vol. 17, No. 4, December 1994, S. 564.

⁴³² Cindy Nemser (1971), S. 21.

⁴³³ ebd., S. 21.

unterstützt diese Vermutung. Doch kehrt Vito Acconci das Verhältnis von Zeigen und Verbergen um. Nicht der erigierte Penis wird entblößt, sondern der agierende Körper. In diesem subversiven Akt dient die Maskerade nicht der Vortäuschung einer angenommenen Identität, die auf das gesamte Individuum wirkt. Vielmehr versucht Vito Acconci seinem Körper die ihm durch das Genital zugewiesene Geschlechtsidentität zu nehmen. Er betrachtet den geschlechtsbestimmenden Penis als ein von ihm losgelöstes Objekt mit eigener Identität. In der Überbewertung des Penis als Statussymbol des Mannes zeichnet sich die durch Sprache strukturierte Geschlechtsrolle ab. Die Objektivierung des Geschlechts jenseits seiner Behandlung als Organ lässt den Penis zum Werkzeug werden. „Viele [Männer, B.W.] geben auch zu, dass sie mit ihrem Penis sprechen, ihm schmeicheln, ihn bitten, erigiert zu bleiben.“⁴³⁴ Auf diese Weise verhilft er der objektivierten Geschlechtsidentität zur Symbolisierung der Sexualität.⁴³⁵

Der Rückzug in einen Raum, der den Anschein von Intimsphäre wahren kann, stellt eine Distanzierung zum Betrachter her. Eine Interaktion zwischen Akteur und Rezipient bleibt ausgeschlossen. Allein der für kurze Zeit anwesende Fotograf kann einen Eindruck von der ephemeren Aktion vermitteln. Mit Hilfe der fotografischen Dokumentation wird die Performance auf statische Bilder mit vom Fotografen subjektiv gewählten Momentaufnahmen reduziert. Was sich tatsächlich in diesem kleinen Nebenraum abgespielt hat, ist nicht objektiv nachvollziehbar. Vito Acconci greift durch die Wahl des dokumentarischen Mediums der Fotografie und dem gleichzeitigen Ausschluss der Öffentlichkeit einen Aspekt der Dematerialisation der Konzeptuellen Kunst auf.⁴³⁶ Die Konzeption der Aktion hat deshalb einen höheren Stellenwert als die Nachvollziehbarkeit der Ausführung. Acconcis Äußerungen über den Verlauf – darunter fällt auch die Kommunikation mit dem von ihm als getrennte Person behandelten Penis – sind Teil der Konzeption. Er setzt damit in der Phantasie des Rezipienten Bilder frei, die individuell bleiben und deshalb den Bruch mit den Konventionen relativieren. Jedoch erschwert er die Kommunikation über die Aktion, indem die Äußerungen Rückschlüsse auf die eigenen Phantasien zulassen, gerade weil es keine „objektive“ Wahrnehmungsmöglichkeit gibt.

Während der Performance *Seedbed* ist der Austausch zwischen Akteur und Rezipienten wesentlicher Bestandteil, auch wenn kein Sichtkontakt besteht. Die Wahrnehmung des jeweils Anderen beschränkt sich auf akustischer Ebene in unterschiedlichen Quali-

⁴³⁴ Badinter (1993), S. 168f.

⁴³⁵ Stein-Hilbers, S. 99.

⁴³⁶ Vito Acconci im Interview mit Cindy Nemser (1971), S. 23.

täten. Vito Acconci kommentiert seine Handlung, die ansonsten im Verborgenen bleibt. Er verbalisiert die vorgeblich vom Besucher ausgelösten Phantasien und trägt sie mittels Mikrofon und Lautsprecher in den Galerieraum. Der Besucher macht alleine durch das Betreten der hölzernen Rampe auf sich aufmerksam. Die davon verursachten Geräusche sind im gesamten Raum wahrnehmbar. Inwiefern Besucher sich veranlasst sahen, ebenfalls verbal auf die Aktion unterhalb der Rampe zu reagieren, wird nicht geschildert. Es ist eher zu vermuten, dass sie ihre Phantasien, die durch Acconcis Aktion ausgelöst werden, nicht in Worte fassen konnten oder nicht wagten, dies zu tun.

Die Maskerade durch die Rampe gerät zu einem narzisstischen Wechselspiel. Denn die vom Künstler erreichten Höhepunkte während des Masturbierens verweisen einerseits auf die vorgebliche Potenz des Protagonisten, der selbstverliebt zwar auf äußere Reize reagiert, dies aber nur in verbale Phantasien transformieren kann. Andererseits besteht auch für den Rezipienten die Möglichkeit, die Aktion auf seine eigene Anwesenheit zu beziehen, wie Vito Acconci dies umschreibt: „Whenever I happen to reach climax, the viewer might want to pick himself or herself out of the crowd; the viewer might want to think: he’s done this for me, he’s done this with me, he’s done this because of me.“⁴³⁷

Diese Formen der Maskerade brechen mit den Konventionen der Zeit. Die Ära der sexuellen Befreiung ist zwar bereits eingeläutet, aber noch nicht in allen Kreisen der Bevölkerung angelangt. Die ambivalente Handlung Vito Acconcis in einem separaten Raum bzw. unterhalb der Rampe lenkt den Blick auf die Definition der Geschlechterrolle und auf die Verarbeitung eigener intimer Begierden, die man nicht zu artikulieren wagt.

4.3 Frau als Mann

Geschlechtsidentität lässt sich nicht allein anhand konventioneller Rollenbilder darstellen. Zwar findet die geschlechtsimmanente Darstellung bei den Aktionen von Joan Jonas und Ulrike Rosenbach keine Bestätigung des idealen Frauenbildes, da Stereotyp und Anti-Typ gleichzeitig auftreten, dennoch bleibt das Bild der Frau gesellschaftlich determiniert. Sobald jedoch das eigene Geschlechtsbild aufgegeben wird zu Gunsten eines gegenläufigen Rollenmodells, kann es gelingen, die Geschlechtsidentität durch die Maskerade offenzulegen. Wenn sich Frauen als Männer verkleiden, wird ihnen oft unterstellt, sie versuchten, ihre soziale Stellung und ihre Machtposition auszubauen. Die Wirkung solcher

⁴³⁷ Zit. nach: Amelia Jones (1994), S. 564.

Rollenbilder ist vom zeitlichen Kontext abhängig und kann deshalb nicht pauschal als Aneignung männlichen Prestiges bewertet werden. Deshalb stoßen im Folgenden auch zwei künstliche Positionen aufeinander, die unterschiedliche Zeitphänomene des 20. Jahrhunderts reflektieren.

In den 1920er Jahren entstehen in den europäischen Großstädten wie Paris und Berlin lesbische Subkulturen in Cafés, wie sie beispielsweise Brassäi in Fotografien dokumentierte. Die Verkleidung der Frau als Mann folgt in dieser Zeit noch der Nachahmung heterosexueller Paare vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Diskriminierung. Claude Cahun wechselt zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor der Fotokamera über einen längeren Zeitraum hinweg Rollen und Identitäten. Nur wenige Aufnahmen vermitteln indes einen Eindruck einer als männliche Erscheinung gemeinten Inszenierung des Körperbildes. Viele andere Fotografien verweisen eher auf ihr androgynes Erscheinungsbild. Dieses Wechselspiel der Identitäten führt sie bereits mit der Wahl ihres Künstlernamens ein. Auf welche Weise sie dabei auf das konventionelle Rollenbild Bezug nimmt und welchen Einfluss die Zeit auf die Darstellungsweise ausübt, wird zu untersuchen sein.

Aber auch in der Phase der Zweiten Frauenbewegung verkleiden sich Frauen als Männer, um beispielsweise auf die Machtstrukturen der Werbung und des Kunstmarkts aufmerksam zu machen. Die starke Körperbezogenheit und die Ausübung von Macht durch den Körper findet in den Arbeiten von Lynda Benglis Eingang. Provozierende Präsentationen von Geschlechtsstereotypen als Antwort auf konstruierte männliche Macht demaskieren die Mechanismen des Kunstmarktes, auf dem der Künstlerin noch immer eine ungünstigere Ausgangsposition zugewiesen wird. Hier stellen sich Fragen hinsichtlich bestehender Machtstrukturen und deren Wirkung auf das Kunstschaffen von Frauen.

4.3.1 Claude Cahun

4.3.1.1 Körperbild und Neigung

Bereits in den 1920er Jahren verkleidet sich Claude Cahun – eigentlich Lucy Mathilde Schwob – auf so eigentümliche Art und Weise, dass noch heute in der Rezeption Uneinigkeit in der Definition des gezeigten Rollenbildes besteht. Der von Claude Cahun ins Bild eingebrachte Körper stellt den Betrachter vor die Aufgabe, dem Gegenstand eine Identität zuzuschreiben. In ständig wechselnden Rollenbildern nimmt sie die Körperbild-

inszenierungen Cindy Shermans vorweg. Sie stellt jedoch einen deutlichen Bezug zur Verwendung der Maskerade im Theater her.

Mit Hilfe der Verkleidung kann Claude Cahun ihre persönliche Identität verbergen. Sie nutzt ihre Erscheinung, deren Androgynität sie durch die entsprechende Inszenierung betont, als Mittel zur Analyse der Geschlechtswahrnehmung. Die scheinbar von Natur aus gegebene Dichotomie männlich – weiblich erfährt in den Fotografien einen kritischen Kontrapunkt. Da Claude Cahun in den Inszenierungen nicht nur zwischen der Darstellung des weiblichen oder des männlichen Geschlechts changiert, sondern auch Zwischenstufen zulässt⁴³⁸, führt sie eine weitere Geschlechterkategorie ein.⁴³⁹ Obwohl die Darstellung der eindeutig männlichen Geschlechterrolle nur selten⁴⁴⁰ nachweisbar auftritt, soll im Folgenden der Blick auf diese Form der Selbstdarstellungen konzentriert werden (Abb. 44 – 46a und b). Mit der Verkleidung als Mann übernimmt Claude Cahun nicht nur in den fotografischen Selbstinszenierungen eine Geschlechtsrolle, die nicht ihrem durch die Geburt zugewiesenen Geschlecht übereinstimmt. Jedoch erweist sich die Darstellung als performativ im Sinne eines Konstrukts, in welchem das Wesen oder die Identität angeblich zum Ausdruck gebracht wird.⁴⁴¹ Die Diskrepanz zwischen Körper und dargestelltem Geschlecht wird in der Travestie, wie sie auch Claude Cahun in ihren Fotografien zeigt, am deutlichsten. Nur scheinbar kann anhand der Performanz eindeutig die wahre Geschlechtsidentität erschlossen werden. Tatsächlich verweist die Darstellung auf die „Wahrheits-Effekte eines Diskurses über die primäre, feste Identität“⁴⁴².

Wenn sich Claude Cahun in Verkleidung als Mann und in der Nachahmung einer männlichen Pose darstellt, widersetzt sie sich – wie andere Künstlerinnen auch – unter anderem den Konventionen der Zeit. Sie kann sich dabei auf Theorien stützen, mit denen sie

⁴³⁸ Da Claude Cahun 1929 den ersten Band Hevelock Ellis' Schrift *Studies in the Psychology of Sex* aus dem Englischen ins Französische übersetzt, ist sie mit der frühen Gender-Theorie vertraut. In diesem Band ist beispielsweise auch jener Abschnitt „sexual Inversions“ enthalten, der sich mit der weiblichen Homosexualität und den daraus resultierenden „Zwischenstufen“ der Geschlechterperformanz befasst.

⁴³⁹ Peter Weibel: *Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun – Verschieber*, Diktatur der Dyade m/w, in: Claude Cahun. Bilder, Katalog zur Ausstellung Claude Cahun – Selbstdarstellungen, Kunstverein München, 16.7.-28.9.1997, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 4.10. – 3.12.1997, Fotografische Sammlung Museum Folkwang, Essen, 18.1. – 8.3.1998, hg. v. Heike Ander/Dirk Snauwaert, München 1997, S. XXXI-XLII.

Weibel geht in seiner Analyse von einem „Nullzeichen“ aus, mit welchem Claude Cahun die Dyade m/w aufbricht und über sprachliche Zeichenmodelle, wie sie Charles S. Peirce und Ferdinand de Saussure entwickeln, zu einer neuen Definition der Beziehung zwischen Körper und Geschlecht gelangt. Er lässt dabei unberücksichtigt, dass die Künstlerin nicht nur Bilderzyklen mit der Hervorhebung ihrer androgynen Erscheinung erstellt, sondern auch eindeutige Positionen innerhalb der Dyade bezieht.

⁴⁴⁰ Laura Cottingham wertet nur eine einzige Inszenierung als eindeutig „männlich“, die während einer Theateraufführung entstand. Eine weitere, unabhängig davon aufgenommene Männerdarstellung rechnet sie dem androgynen Moment als „dandyhafte Darstellung“ (XXII) zu. Vgl. Laura Cottingham: *Betrachtungen zu Claude Cahun*, in: Claude Cahun. Bilder (1997), S. XXIV.

⁴⁴¹ Butler, S. 200.

⁴⁴² ebd., S. 201.

sich intensiv beschäftigt, da sie die Schriften Havelock Ellis aus dem Englischen ins Französische übersetzt hatte. Unter Beibehaltung der Stereotypen, die eine eindeutige Zuordnung zu den beiden allein gültigen Geschlechtskategorien ermöglichen soll, ist für Frauen und Männer gleichermaßen ungeschriebenes Gesetz, sich entsprechend der eigenen Geschlechtsidentität zu kleiden. Claude Cahun stellt mit der männlichen Pose eine Differenz zwischen der Präsentation eines (geschlechtlichen) Körpers und der Repräsentation eines Geschlechtes mittels eines Körpers her. Ihr (geschlechtlicher) Körper ist weiblich definiert und kann nicht verändert werden.⁴⁴³ An diesem Körper entsteht ein Bild, das äußerlich wandelbar ist und deshalb auch ein anderes Geschlecht repräsentieren kann. Kleidung und Pose erwecken den Eindruck eines maskulinen Stereotyps, obwohl der Körper dieser Repräsentation nicht entspricht. Die Maskerade in den Inszenierungen Claude Cahuns folgt dem Rollenspiel im Rahmen von Theateraufführungen. Als Darstellerin übernimmt die Protagonistin die jeweilige Rolle nur auf begrenzte Zeit. Das bedeutet demnach, dass die Inszenierungen nicht wirklich einen Einblick in die persönliche Identität der Künstlerin bieten, auch wenn in der Rezeption immer wieder auf ihre Homosexualität hingewiesen wird.⁴⁴⁴ Ihr Rollenspiel kann als Kritik an den Konventionen verstanden werden. Etwa zeitgleich setzt auch Tamara von Lempicka das *Porträt der Herzogin von La Salle* (1925) als Mittel ein, um die Grenze der Geschlechtsdarstellung zu durchbrechen, auch wenn die Porträtierte ihre Geschlechtsidentität nicht aufgibt (Abb. 47). In England stellt sich zu Beginn der 1920er Jahre ein Frauenpaar gegenseitig als Mann oder Androgyn dar. Romaine Brooks porträtiert 1923-24 ihre Partnerin als *Peter (A Young English Girl)* und verweist damit auf die ambivalente Erscheinung der Porträtierten (Abb. 48). Im Gegenzug dazu setzt Gluck alias ‚Peter‘ ihre Lebensgefährtin als Androgyn ins Bild (Abb. 49).⁴⁴⁵

Claude Cahun wählt für eine ihrer Inszenierungen die Maskerade als Matrose (um 1920) (Abb. 44). Ausgestattet mit einer weißen Mütze, einem hellen Strickpullover mit Rollkragen und einer dunklen Hose posiert sie vor zwei dunklen, transparenten an die Wand gehefteten Tüchern. Die Hände in die Hosentaschen gesteckt steht die Künstlerin breitbeinig frontal dem Betrachter gegenüber. Sie blickt mit leicht geneigtem Kopf direkt in die Kamera und durch diese den Betrachter an. Auf einer Fotografie, die etwa ein Jahr später aufgenommen wurde, trägt Claude Cahun einen dunklen Anzug mit einem hellen

⁴⁴³ Geschlechtsumwandelnde Operationen können mittlerweile doch die Zuordnung des Körpers in Geschlechtskategorien verändern.

⁴⁴⁴ Die Rezeption beruft sich immer wieder auf ihr Verhältnis zu ihrer Stiefschwester Suzanne Malherbe, auch wenn Claude Cahun bestritt, dies in ihren Arbeiten zu thematisieren.

⁴⁴⁵ Vgl. die Ausführungen zu diesem Künstlerpaar bei Bridget Elliot: *Performing the picture or painting the other: Romaine Brooks, Gluck and the question of decadence in 1923*, in: Katy Deepwell (Hrsg.): *Women artists and modernism*, Manchester 1998, S. 70-82.

Halstuch und Einstecktuch (Abb. 45). Auch auf dieser Aufnahme steht sie vor der Wand mit nur einem dunklen Tuch als Umrahmung ihrer jungenhaften Gestalt. Die linke Hand ist zur Faust geballt, während sie die rechte Hand in die Hüfte stemmt. Ihr Kopf ist kahl geschoren, ohne Kopfbedeckung. Im Rahmen einer Theaterinszenierung entstehen gleich mehrere Aufnahmen, die Claude Cahun 1929 in der Rolle des *Monsieur de la première table* im Stück *Banlieue*⁴⁴⁶ zeigen (Abb. 46a und b). Mit sehr kurzen Haaren, einem Herrenanzug und einer Krawatte übernimmt die Künstlerin gleich mehrere Merkmale maskuliner Darstellungsmodi. Ihre androgyne Erscheinung verhilft zudem, den Eindruck von repräsentierter Männlichkeit zu erwecken.

Sämtliche Aufnahmen verweisen zwar auf die Darstellung des Mannes durch eine Frau. Doch lassen sie diesen Rückschluss nur durch die Kenntnis zu, dass eine *Frau* mit Hilfe ihres Körperbildes das männlichen Stereotyp zur Schau stellt. Claude Cahun verschwindet als Frau vollständig hinter dieser Maskerade. In der Collage *I.O.U.* von 1930 verweist sie auf das Verbergen der Identität hinter den zahllosen Masken (Abb. 1), die sich nicht alleine auf die theatralische Inszenierung beschränken, sondern auch auf den Alltag übergreifen: *Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages*. So lautet die Inschrift, die um eine Staffelung von elf verschiedenen Ansichten des Gesichts der Künstlerin angeordnet ist. Damit bleibt offen, inwiefern die Maskerade als Mann Einblick in die persönliche Identität gewährt und die Darstellung ihrer sexuellen Neigung zum Thema hat.

4.3.1.2 Fotografie als Inszenierung

In einer Zeit, in welcher die Fotografie als künstlerisches Mittel für Inszenierungen vor der Kamera noch neu ist, gilt Claude Cahun „mit ihren verfremdenden Darstellungen der eigenen Person als Fotokünstlerin *avant la lettre*“⁴⁴⁷. Ihre Aufnahmen dokumentieren keine Ansichten einer Person in unterschiedlichen Erscheinungen. Sie bieten vielmehr einen Einblick in die Möglichkeiten der Inszenierung von Körperbildern, die alle an ein und demselben Körper produziert werden. Die Fotografie als Momentaufnahme vermittelt einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit. Das statische Moment der Aufnahme unterstreicht die von Claude Cahun eingenommene Haltung in ihrer Festigkeit. Weil sich aber die Dar-

⁴⁴⁶ Autor des Stückes ist Pierre Albert-Birot. Das kurze Theaterstück wurde im April 1928 uraufgeführt.

⁴⁴⁷ Unda Hörner: *Madame Man Ray. Fotografinnen der Avantgarde in Paris, Berlin 2002*, S. 166. Hervorhebung im Original.

stellung des Geschlechts als Konstruktion aus „leeren Signifikanten“⁴⁴⁸, d.h. aus leeren Zeichen zur Herstellung von Kategorien, erweist, kann die Fotografie keine angemessene Repräsentation von „Männlichkeit“ bieten. Die Festigkeit der Haltung erweist sich als Schein, der sich auf Stereotypen bezieht.

Wenn sich Claude Cahun breitbeinig vor der Wand positioniert oder die Hand an der Hüfte aufstützt und die freie Hand zu einer Faust ballt, übernimmt sie die männliche Körpersprache, die eine Selbstsicherheit suggeriert (Abb. 45). Die geballte Faust indes zeigt, wie verkrampft die zur Schau gestellte Männlichkeit sein kann. Sie widerspricht der Lässigkeit der Pose und trägt dazu bei, den Aspekt des Subversiven in die Geschlechtsdarstellung mit ein zu bringen. Anhand der Matroseninszenierung gelingt es ihr, das Stereotyp des Jungenhaften durch die Pose und den Ausdruck nachzuahmen (Abb. 44). Der entschlossene und gleichzeitig fragende Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Claude Cahun stellt hier nicht ihre eigene Geschlechtsidentität in Frage, sondern fordert den Rezipienten dazu auf, seine eigene Geschlechtswahrnehmung zu überprüfen. Sie thematisiert nicht ihre Neigung, sondern ein Phänomen der Zeit. Denn in den 1920er Jahren verschwimmen die Grenzen der Geschlechtsdarstellung im Alltag. Die Tendenz verläuft in Richtung des Androgynen gerade auf Seiten der Frau zum knabenhaften Ideal hin, ohne die Weiblichkeit zu negieren.⁴⁴⁹ Im Zusammenhang mit den fotografischen Inszenierungen Claude Cahuns führen die Nachahmungen männlicher Stereotypen in der Rezeption zu Verwechslungen, wie Laura Cottingham nachweist.⁴⁵⁰ Sie verursacht nicht nur durch ihre körperliche Erscheinung Verwirrung, sondern verstärkt die Aufhebung der Geschlechtergrenzen noch durch die Wahl ihres Künstlernamen „Claude“, der im Französischen für beide Geschlechter verwendet werden darf. Erst 1982 wird sie im Rahmen einer Publikation über den Surrealismus und die Fotografie als Künstlerin angeführt.⁴⁵¹ Zuvor war sie ihren männlichen Kollegen zugeordnet. Inszenierungen von Körperbildern, die mit der Geschlechtswahrnehmung spielen, können zeitgenössische Kritiker noch provozieren. Claude Cahun versteht es mit ihren Arbeiten, „selbst noch die orthodoxesten Sur-

⁴⁴⁸ Marie-Luise Angerer: Feminismus und künstlerische Praxis, in: Hubertus Butin (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 84. Sie greift hier eine Formulierung Ernestos Laclaus auf, um zwischen Repräsentation und Konstruktion von Geschlechtlichkeit in den Bildern zu unterscheiden.

⁴⁴⁹ Gertrud Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur, Würzburg 1994 (= Habil. Frankfurt a. M. 1993), S. 49. Kurzhaarfrisuren, Hängerkleidchen und Hosenanzüge – Marlene Dietrich prägte beispielsweise einen neuen Modetrend – gelten als deutlich sichtbare Zeichen des Zeitphänomens.

⁴⁵⁰ Cottingham (1997), S. XXIIIff.

⁴⁵¹ ebd., S. XXIV mit dem Hinweis auf Edouard Jaguer: *Les mystères de la chambre noire: Le surréalisme et la photographie*, Paris 1982.

realisten zu dúpieren“⁴⁵², da sie vermeintlich eine homosexuelle Komponente mit in die Fotografien einfließen lässt.⁴⁵³ Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass das Bild des Lesbianismus durch psychoanalytische Schriften des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts geprägt wird. Noch 1914 bringt Magnus Hirschfeld in seiner Schrift *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* die homosexuelle Frau mit der Nachahmung spezifisch maskuliner Verhaltensweisen in Verbindung, was zu der butch-femme-Dichotomie führt. In einer Passage aus dem 1929-30 entstandenen Buch *Aveux non avenues* befasst sich Claude Cahun mit der Repräsentation von Geschlechtlichkeit. Sie schreibt hier:

“Brouiller les cartes.

Masculin? Féminin? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S’il existait dans notre langue on n’observait pas ce flottement de ma pensée. Je serais pour de bon l’abeille ouvrière.“⁴⁵⁴

Neuere Rezeptionen versuchen einen Zusammenhang von Geschlechtsdarstellung und sexueller Neigung herzustellen oder betonen das Moment der Männlichkeit in ihrem Werk, wie Laura Cottingham an einigen Beispielen Kritik übt.⁴⁵⁵ Diese Beurteilungen erfolgen jedoch aus der Perspektive des späten 20. Jahrhunderts und nehmen zu wenig Bezug auf die Situation der Frau als Künstlerin in einer Gesellschaft, in welcher Claude Cahun in mehrfacher Hinsicht eine Außenseiterposition einnimmt: Als Lesbe⁴⁵⁶, Jüdin, Kommunistin, Widerstandskämpferin und Künstlerin, die in Oxford zur Schule ging und sich zunächst in Paris und später auf der Kanalinsel Guernsey mit ihrer Stiefschwester und Lebensgefährtin niederließ, bot sie allein auf Grund ihrer Biografie genügend Angriffsflächen für Provokationen. Die Fotoinszenierung verschiedenster Rollenbilder kann daher als ein mögliches Mittel betrachtet werden, die Konflikte zu thematisieren, um Anfeindungen den Wind aus den Segeln zu nehmen.

⁴⁵² Hörner, S. 166.

⁴⁵³ Magnus Hirschfeld: *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*. Nachdruck der Erstauflage 1914, mit einer kommentierenden Einleitung von Erwin J. Haeberle, Berlin/New York 1984, dort insbesondere die ersten beiden Kapitel über die Verhaltensweisen Homosexueller dem eigene bzw. dem anderen Geschlecht gegenüber.

⁴⁵⁴ Nachdruck des Textes in: Claude Cahun, Ausstellungskatalog Institut Valencià d’Art Modern, 8.11.2001 – 20.1.2002, Valencia 2001, S. 197.

⁴⁵⁵ Cottingham (1997), S. XIX.

⁴⁵⁶ Claude Cahun selbst lehnt für sich diese Bezeichnung ab. Dorothee Messerschmid weist in ihrem Essay nach, dass die Künstlerin allgemein ein „Unbehagen an Geschlechtlichkeit“ – dies schließt sowohl vermeintlich eindeutige Zuordnungen als auch die von Hirschfeld als Zwischenstufen bezeichneten Kategorien ein – in ihre Arbeiten einbringt. Vgl. Dorothee Messerschmid: Claude Cahun. Anmerkungen zu den Maskierungen einer Dissidentin, in: *Frauen – Kunst – Wissenschaft*, Heft 33 (Juni 2002), S. 31.

4.3.2 Lynda Benglis

4.3.2.1 Körperbild und Macht

In einer Serie von Anzeigen in der Kunstzeitschrift *Artforum* und von Einladungen zu Ausstellungseröffnungen in verschiedenen Galerien greift Lynda Benglis in den Geschlechterdiskurs um die Re-Präsentation und Wahrnehmung ein. Unter Verwendung eines Familienfotos und von Aufnahmen, die speziell für diese Publikationen angefertigt wurden, gelingt es der Künstlerin 1974, heftigste Reaktionen unter Kunstkritikern und Feministinnen auszulösen.⁴⁵⁷ Gleich für drei Einzelausstellungen verwendet Lynda Benglis eine Fotografie, die 1952 in Griechenland entstand (Abb. 50). Sie zeigt die Künstlerin im Alter von etwa 11 Jahren in der Tracht eines griechischen Garde-Soldaten mit traditionellem weißem Plisee-Rock und weißen Strumpfhosen. Erscheint der Soldat schon als Frau verkleidet, indem er deren kurzen Rock als Kleidungsstück übernimmt, kehrt Lynda Benglis in der Maskerade als Soldat dieses Bild wieder in sein Gegenteil um. Für sie als Mädchen ist es üblich, Röcke zu tragen. Doch übernimmt sie gleichzeitig auch das Rollenbild eines Mannes, welches sie als und Frau Kind noch nicht ausfüllen kann.

Im April 1974 erscheint in der Ausgabe des *Artforum* eine Anzeige für eine Ausstellung in der Paula Cooper Gallery in New York (Abb. 51). Lynda Benglis gibt sich in ihrer Selbstpräsentation sehr männlich durch die Art der Kleidung und der Pose, die sie für die Aufnahmen einnimmt. Die linke Hand ist in die Hüfte gestemmt, der rechte Arm ist auf das Dach eines Porsches gelegt. Lynda Benglis wendet dem Betrachter ihren Blick zu, verbirgt jedoch ihre Augen hinter den Gläsern einer Sonnenbrille. Mit Hilfe dieser Pose ahmt sie das Gebaren des männlichen Besitzerstolzes nach, der seinen „Potenzschlitten“ einem unbekannten Publikum vorführt. Sie nennt die Haltung eine „macharina pose“⁴⁵⁸. Die Zeichnung weckt Assoziationen an eine weibliche Form des Machos.

Die in der Novemberausgabe des *Artforum* veröffentlichte Anzeige im Jahr 1974 sorgt für eine Kontroverse (Abb. 52). Die Doppelseite zeigt auf der linken Hälfte, monochrom schwarz unterlegt, einen weißen Schriftzug: „Lynda Benglis courtesy of Paula Cooper Gallery copyright ©1974 Photo: Arthur Gordon“. Auf der gegenüberliegenden Seite sind noch ein weiterer vertikaler schwarzer Streifen und eine Farbfotografie zu sehen, die

⁴⁵⁷ Susan Krane: Lynda Benglis: Theatres of Nature, in: Dies. (Hrsg.): Lynda Benglis. Dual Natures, Ausstellungskatalog High Museum of Art, Atlanta (Georgia), 29.1. – 31.3. 1991, Contemporary Arts Center /New Orleans Museum of Art, New Orleans (Louisiana), 1.6. – 4.8. 1991, San Jose Museum of Art, San Jose (California), 15.9. – 1.12. 1991, Atlanta 1991, S. 44.

⁴⁵⁸ ebd., S. 40.

ursprünglich als „centerfold“ erscheinen sollte.⁴⁵⁹ Darauf ist Lynda Benglis nackt abgebildet, nur mit einer Sonnenbrille bekleidet. Ihr Körper glänzt wegen des aufgetragenen Öls. In der rechten Hand hält sie einen riesigen, doppelköpfigen Dildo zwischen ihren Beinen. Die linke Hand ist wiederum in die Hüfte gestemmt. Da die Künstlerin in Untersicht aufgenommen ist, blickt sie in dieser provozierenden Haltung auf den Betrachter herab.

In diesen Inszenierungen ahmt Lynda Benglis das Rollenbild des Mannes aus unterschiedlichen Perspektiven nach. Die Verkleidung folgt maskulin konnotierten Stereotypen. Das Bild eines Soldaten, eines Machos vor seinem Sportauto oder eines potenten Selbstdarstellers dient in den einzelnen Inszenierungen dazu, „to mock the idea of having to take sexual sides – to be either a male artist or a female [...]. Also I was mocking the media. It was a very Nixonian time; the media was very much in question.“⁴⁶⁰ Die Mittel der Verkleidung werden zunehmend reduziert und sexualisiert – von einer vollständigen Uniform, über eine Adaption an ein männliches Erscheinungsbild zu der Aneignung eines (künstlichen) Geschlechtsteils. Das Körperbild der Künstlerin tritt dabei stärker in Erscheinung und kann dadurch das Bild der Männlichkeit auf das scheinbar Wesentliche reduzieren.

Die Konzentration auf die Darstellung männlicher Macht unter Verwendung von Fotografien, die in (Kunst-)Zeitschriften veröffentlicht werden, verweist auf mehrere Aspekte. Zum einen üben diese Körperinszenierungen Kritik an der Situation auf dem Kunstmarkt – gerade die Annonce der November-Ausgabe nimmt unmittelbaren Bezug auf eine Plakataktion von Robert Morris (Abb. 53).⁴⁶¹ Andererseits thematisieren diese Mittel auch die bestehenden sexistischen Tendenzen auf dem Gebiet der Werbung, die sich zudem auf die Kunst übertragen lassen. Im Mittelpunkt steht dabei der Phallus als Metapher für die patriarchalische Macht, die in sämtlichen Bereichen der Gesellschaft ihre Wirkung zeigt. Seit Sigmund Freuds Theorien der Psychoanalyse, in welchen die Ausbildung der Ge-

⁴⁵⁹ Vgl. die Stellungnahme der Herausgeber Lawrence Alloway, Max Kozloff, Rosalind Krauss, Joseph Madsch und Annette Michelson: To the Editors, in: Artforum, Vol 13, No. 4 (December 1974), S. 9.

⁴⁶⁰ Sandra Ballamore: Lynda Benglis' Humanism, in: Artweek, Vol 7, No. 21 (May 1976), S. 6.

⁴⁶¹ Diese Aufnahme zeigt den Künstler mit entblößtem Oberkörper. Eine schwere Eisenkette, die er um seinen Hals gewickelt hat und der Metallhelm erwecken den Eindruck sado-masochistischer Tendenzen. Seine Erscheinung wirkt „wie ein gigantischer, glänzender Phallus mit bewehrter Eichel“, wie Kristine Stiles feststellt. Vgl. Kristine Stiles: Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen, in: Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979, Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art at The Geffen Contemporary, Los Angeles, 8.2. – 10.5. 1998, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, 17.6. – 6.9. 1998, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 15.10. 1998 – 6.1. 1999, Museum of Contemporary Art, Tokyo, 11.2. – 11.4. 1999, hg. v. Paul Schimmel, Herausgeber der deutschen Ausgabe: Peter Noever, Ostfildern-Ruit 1998, S. 255.

schlechtsidentität aus der Sicht eines Mannes geschildert wird, reflektieren Experten verschiedener Fachrichtungen die Bedeutung des Phallus. Joan Riviere stellt in ihrem 1929 verfassten Essay *Weiblichkeit als Maskerade* den Fall einer offensichtlich emanzipierten und erfolgreichen Frau vor, die zu jener Zeit eine an sich männliche Rolle übernimmt und sich deshalb die Maske der Weiblichkeit aufsetzen muss, „um den Besitz der Männlichkeit zu verbergen wie auch um Bestrafung zu vermeiden, wenn der Besitz dieser Männlichkeit bei ihr entdeckt wurde“⁴⁶². Das Rollenklischee der sich unterordnenden Frau, die jedoch intellektuell dem Mann zumindest gleichgestellt ist, führt zu einem Rollenkonflikt, da sich die Frau in einer Ödipussituation den Penis des Vaters aneignet.⁴⁶³ Mit diesem die Geschlechtsidentität bestimmenden Organ ausgestattet, erlangt die Frau auch die Macht.

Jacques Lacan geht in einem 1958 in München gehaltenen Vortrag so weit, zu behaupten, der Phallus sei ein Signifikant, d.h. er übe „seine aktive Funktion aus in der Bestimmung jener Wirkungen, über die das Bedeutbare seine Prägung erleidet und durch dieses Erleiden Signifikat wird.“⁴⁶⁴ Der Phallus übernimmt nicht nur die Bestimmung des (männlichen bzw. nicht-männlichen) Geschlechts, sondern hat durch seine Präsenz oder Nicht-Präsenz Einfluss auf das Rollenverhalten. In Anlehnung an die These Rivieres sieht Lacan die Maskerade der Weiblichkeit nicht nur in der Aneignung des Phallus durch die Kastration des Vaters, sondern im Phallus-Sein der Frau begründet.⁴⁶⁵ Seiner Auffassung nach ist die Frau bestrebt, das zu sein, was sie nicht hat, um begehrenswert zu erscheinen. Er sieht demnach in der Aneignung männlicher Verhaltensweisen und deren Verbergen durch die Maskerade des Weiblichen nicht die Möglichkeit, das Rollenbild einer patriarchalischen Gesellschaftsstruktur zu revidieren. Der Phallus als Signifikant der Macht bleibt weiterhin männlich bestimmt, gestützt vom Phallus-Sein der Frau. Indem sie sich selbst zum Signifikanten erklärt, wird sie zum *Mittel*, das die Macht ausübt. Sie bleibt untergeordnet.

Die Aneignung des Phallus in der Anzeige Lynda Benglis' kann vor diesem Hintergrund schon allein deshalb so sehr provozieren, weil sie sich nicht als phallische Frau präsentiert, sondern das männliche Geschlechtsorgan in seiner Künstlichkeit zur Schau stellt. Der erigierte Penis als Symbol der Macht erweist sich als Konstrukt einer von Männern dominierten Gesellschaft, die eben dieses Organ zum Mythos der Macht erhebt. Da Lynda

⁴⁶² Joan Riviere: *Ausgewählte Schriften*, hg. und eingeleitet von Lilli Gast (= Theoretikerinnen der Psychoanalyse, Bd. 1, hg. v. Lilli Gast), Tübingen 1996, S. 106.

⁴⁶³ ebd., S. 105.

⁴⁶⁴ Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus. Vortrag vom 9. Mai 1958, übers. v. Chantal Creusot, Norbert Haas, Samuel M. Weber, in: Jacques Lacan: *Das Werk. Schriften II*, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, 3. korr. Aufl. Weinheim/Berlin 1991, S. 124ff.

⁴⁶⁵ ebd., S. 130.

Benglis einen doppelköpfigen Dildo einsetzt, erweist sich die *Re*-Präsentation der vom Phallus ausgehenden Macht als zweischneidiges Schwert: Geht die Macht einerseits von ihrem Körper aus, indem der künstliche Penis in den Raum hineinragt, weist die zweite Spitze des angeeigneten Signifikanten auf den Körper der Darstellerin zurück.

Die Erscheinung ihres Körperbildes als Hermaphrodit nimmt auf den Mythos der Zweigeschlechtlichkeit Bezug. Sie verkörpert in diesem Stadium des Dazwischenseins die Ohnmacht der Frau beim Versuch, durch einen subversiven Akt männliche Macht zu erhalten. Mit der Darstellung des „Idealen“ durch die Repräsentation beider Geschlechter an einem Körper kann Lynda Benglis den Widerspruch von der Darstellung und Verkörperung aufheben.⁴⁶⁶ Ihr Selbstbild repräsentiert weder das rein Weibliche noch das wirklich Männliche. Anhand der Maskierung einer Frau als Mann unter Beibehaltung des offensichtlich weiblichen Körperbildes eignet sich die Protagonistin die Gebärde als Mann an. Die affektierte Pose, in welcher sich die Künstlerin vor der Kamera stilisiert, unterstreicht den Eindruck der konstruierten, unnatürlichen Maskulinität. Alles, worauf die Männlichkeit aufbaut, ist aufgesetzt und künstlich – so scheint dies die Haltung vermitteln zu wollen. Der Blick durch die Sonnenbrille auf den Betrachter herab baut eine Distanz auf, die zum einen Lynda Benglis wie hinter einer Larve verschwinden lässt und deshalb ihre Erscheinung anonymisiert. Zum anderen vermittelt diese Inszenierung den Eindruck eines aufgesetzten Selbstbewusstseins des coolen Machos, wie sie auch in der Pose zur Geltung kommt.

Auch wenn Lynda Benglis vorgibt, mit dieser Inszenierung die Geschlechtsdarstellung zu verspotten, greifen ihre Kritiker den Aspekt der Prostitution der Künstlerin auf. Sie finden hierfür Formulierungen, die eine solche direkte Zuschreibung umgehen – der Brief der Herausgeber beschäftigt sich eher mit dem Missbrauch der Werbeanzeige und des Copyrights. Cindy Nemser widmet einen Artikel in *The Feminist Art Journal* der Annonce.⁴⁶⁷ Sie wirft der Künstlerin vor, durch ihre Werbekampagne, die sich als subversiver Akt versteht, exakt das Gegenteil dessen zu bewirken, was die Zweite Frauenbewegung zu erreichen versuchte. Der Blick auf den weiblichen Körper und die Aneignung des männlichen Geschlechtsteils rückt das Frauenbild wieder ins Zentrum der Sexualisierung und der möglichen Unterstellung der Pornografie. Sie behauptet, Lynda Benglis betreibe diese Inszenierung, um zu gefallen.⁴⁶⁸ Mit Sicherheit erregt sie damit Aufsehen. Doch übt die

⁴⁶⁶ Zitat bei Sandy Ballamore, S. 6.

⁴⁶⁷ Cindy Nemser: Lynda Benglis – A Case of Sexual Nostalgia, in: *The Feminist Art Journal*, No. 3 (1974-75), S. 7 und 23.

⁴⁶⁸ ebd., S. 23.

Künstlerin darin offensichtlich auch massive Kritik an der Geschlechtsdarstellung in der Öffentlichkeit.

4.3.2.2 Fotografie und Öffentlichkeit

Die Verwendung der Fotografie in der Kunst bewegt sich zwischen Inszenierung und Dokumentation. Entweder ist das auf der Fotografie abgebildete für die Fotokamera in Szene gesetzt, oder das Geschehen wird anhand der Aufnahme zur Rezeption oder für Veröffentlichungen festgehalten. In den 1970er Jahren gehen Künstler auch dazu über, Fotoin szenierungen zur Eigenwerbung einzusetzen. Robert Morris wirbt im April 1974 mit einem Plakat für eine seiner Ausstellungen in der Castelli-Sonnabend Gallery in New York, auf welchem er sich in martialischer Pose gebärdet (Abb. 53). Lynda Benglis antwortet dieser Kampagne mit ihren Inszenierungen als Mann. Die von ihr veröffentlichten Aufnahmen sind jedoch nicht nur als Reaktion auf vorangegangene Selbstdarstellungen zu verstehen, sondern nehmen eine eigene kritische Position ein.

Die subversive Infragestellung der Geschlechtswahrnehmung in der Werbung ist ein wesentlicher Aspekt der Arbeiten. Hier thematisiert Lynda Benglis den männlichen Blick auf einen entblößten weiblichen Körper, der jedoch einen Teil seiner Weiblichkeit einbüßt durch die Aneignung des Phallus. Der männliche Betrachter, der sich durch die finstere Brille fixiert sieht, wird auf sich selbst zurückgeworfen. Selbst die Inszenierung vor dem Porsche sorgt als Werbeanzeige für Irritation. Das Sportauto als Mittel zur Selbstdarstellung besitzt bei näherer Betrachtung von Annoncen eine solch erotische Ausstrahlung, dass sich meist nur spärlich bekleidete Frauen an das Auto schmiegen. Lynda Benglis greift diese sexistische Tendenz auf und stellt sich selbst als Dandy vor einem solchen Auto⁴⁶⁹ dar. Die kurzen Haare zurückgekämmt, eine verspiegelte Sonnenbrille aufgesetzt und die Hand im Besitzerstolz auf das Autodach gelegt, lenkt die Künstlerin das erotisierende Moment des Porsche auf sich selbst. Die Aufnahme vermittelt eher den Anschein einer Momentaufnahme, bei welcher der Hintergrund im Widerspruch zur Bildaussage steht. Eine helle Mauer versperrt den Blick in die Gärten einer nicht besonders vornehmen Wohngegend, in der ein Porsche nicht zu vermuten wäre.

Auch in der zweiten, sehr viel provokanteren Aufnahme arbeitet Lynda Benglis mit den Mitteln der Werbung, um einerseits die Fotografie überhaupt in der Öffentlichkeit platzieren zu können und andererseits die verwendeten Mittel in Frage zu stellen. Wie aus

⁴⁶⁹ Susan Krane hebt in ihrem Essay hervor, dass das abgebildete Auto Lynda Benglis' eigener Porsche ist. Vgl. Susan Krane, S. 40.

dem Brief der Herausgeber von *Artforum* hervorgeht, stört vor allem die Verbindung von „courtesy“ und „copyright“, die im Namen der Galerie von Paula Cooper vorgenommen wird. Auf diese Weise kann praktisch jeder Künstler, indem er den Preis für die Annonce übernimmt, im Namen seiner Galerie und unter dem Deckmantel der Kunst ein „object of extreme vulgarity“⁴⁷⁰ unterbringen.

Die Hauptkritik an der zweiten Werbeanzeige im November 1974 beruht auf der Darstellung der Geschlechtsidentität, die gegen die Intentionen der Zweiten Frauenbewegung den nackten weiblichen Körper als Objekt in die Öffentlichkeit bringt⁴⁷¹. Cindy Nemser's erster Artikel über die Aktion Lynda Benglis' konzentriert sich so sehr auf den Aspekt des (scheinbar) Pornografischen⁴⁷², dass sie in Gefahr läuft, den subversiven Hintergrund der Werbeanzeige zu übersehen. In Verkennung der implizierten Ironie zitiert die Autorin einen nicht belegten Brief der Akteurin an eine hypothetische junge Frau, in dem Lynda Benglis bestätigt haben soll, dass Frauen dazu neigten, gefallen zu wollen: „'Yes, there is a shared female sensibility, women want to please. Women are artists, therefore women make especially pleasing art.'“⁴⁷³ In einem weiteren Artikel bespricht Cindy Nemser vier Künstlerinnen, unter ihnen Lynda Benglis.⁴⁷⁴ Darin nimmt sie auf die Annonce in der Novemberausgabe des *Artforum* Bezug, indem sie die Fotografie als ein „image of self-objectification on three levels“⁴⁷⁵ erörtert: Die erste Stufe zeigt die Künstlerin als fotografiertes Objekt, in der zweiten Stufe präsentiert sie den Phallus als Symbol der Selbst-Objektivierung und in der letzten Stufe liefert sie den Beweis für die Nachwirkungen der Masturbation. Die Kritik Nemser's fällt in diesem Artikel wesentlich differenzierter aus als in der feministischen Kunstzeitschrift. Hier erkennt sie auch den Aspekt der Konstruktion der Geschlechter und die symbolische Aneignung männlicher Macht durch die Präsentation des Phallus.

⁴⁷⁰ Lawrence Alloway u.a., S. 9.

⁴⁷¹ In ihrer Analyse über das Material der Kunst verweist Monika Wagner auf den Einsatz des nackten Körpers in der Aktionskunst der 1960er Jahre. Neben dem Aspekt des „sofort und vollkommen verfügbaren“ Materials als „entscheidende Motivation für die Aktionskünstler“ erwähnt sie auch den Verstoß gegen die „moralische Norm“ der Gesellschaft dieser Zeit (S. 273). Vgl. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, insbesondere S. 273-275. Die häufige Verwendung entblößter Körper in den Aktionen der 1960er und 70er Jahre führt indes zu einer Abschwächung der zu Beginn dieser Strömung vielleicht noch intendierten Provokation des Publikums. Wichtiger scheint deshalb die Konzentration auf die Aktion selbst zu sein und sich die Frage zu stellen, was mit den Körpern während der Aktionen geschieht und wie sich die Ansichten der Körper möglicherweise verändern.

⁴⁷² Sie schreibt beispielsweise: „In other words her stance is one of defiant inaccessibility, almost as if she were saying to the art world (male controlled as it is) 'Who needs you to fuck me?['] I can do it to myself and since I've got the biggest penis of all I can do it better than any of you.'“ Vgl. Cindy Nemser (1974/75), S. 7.

⁴⁷³ ebd., S. 7.

⁴⁷⁴ Cindy Nemser: *Four Artists of Sensuality*, in: *Arts Magazine*, Vol. 49, No. 7 (March 1975), S. 73-75.

⁴⁷⁵ ebd., S. 75.

Eine weitere zeitgenössische Betrachtung der Anzeige von Lil Picard, die den Zynismus erkennt, bezieht dies jedoch alleine auf die „Kunstgesellschaft, wie sie sich heute kommerziell und politisch im internationalen Kunstindustrie-Morast darstellt“⁴⁷⁶. Der Künstlerin wird eine politische Motivation unterstellt, die sie zu einer der „kritischsten Anklägerinnen der heutigen Struktur der Gesellschaft ‚after Watergate‘, in Zeiten der universalen Korruption“⁴⁷⁷ macht. Doch fällt auch diese Kritik recht einseitig aus, indem sie den Blick nur auf den Kontext Kunst und Kunstmarkt lenkt und dabei die Inszenierung des Körperbildes mit der Aneignung männlicher Macht unberücksichtigt lässt. Aber auch männliche Rezensenten setzen sich mit der Annonce auseinander. Robert Pincus-Witten schreibt in seinem Essay für einen 1975 erschienenen Ausstellungskatalog⁴⁷⁸ von der Aufhebung der Geschlechtsgrenzen durch diese Anzeige, die zusätzlich in der Verwendung des Mediums Zeitschrift Pornografie in Kunst transformieren kann und damit den weiblichen Akt als etwas inhaltsloses darstellt, wie es durch den Akademismus gefördert worden sei. Eine weitere Besprechung nimmt Thomas B. Hess etwa ein Jahr nach der Veröffentlichung der Fotografie vor. Dabei nimmt er Bezug auf vorangegangene Kritiken von Dorothee Sieberling und Lucy Lippard, die in der Annonce eine zynische Manipulation der Werbung sehen. Seiner Auffassung nach vertritt Lynda Benglis mit dieser Aktion eine sehr starke feministische Position, indem sie den „he-man“ lächerlich mache und die „woman-as-sex-object“ als Vorurteil darstelle.⁴⁷⁹

In dieser kurzen Gegenüberstellung wird deutlich, dass weibliche Rezensenten den Aspekt der Selbst-Objektivierung in den Vordergrund stellen, durch welche die Frau dem männlichen Blick preisgegeben wird. Sofern sich Männer mit der Annonce beschäftigen, gestehen sie der Künstlerin einen feministischen Ansatz zu und heben den subversiven Charakter der Arbeit hervor. In der späteren Rezeption bietet Amelia Jones einen Einblick in die Beschäftigung mit dem Phallus in der von Männern geschaffenen Kunst der 1970er Jahre.⁴⁸⁰ Dabei erwähnt sie auch die Annonce der Novemberausgabe des *Artforum* und sieht in dieser Arbeit die Betonung der Maskulinität der künstlerischen und kritischen Au-

⁴⁷⁶ Lil Picard: Brief aus New York, in: Kunstforum International Bd. 12 (Dezember 1974 – Januar 1975), S. 195.

⁴⁷⁷ ebd., S. 195.

⁴⁷⁸ Robert Pincus-Witten: Benglis' Video: Medium to Media, in: Physical and Psychological Moments in Time, Ausstellungskatalog Oneonta, New York, Fine Arts Center Gallery, State University of New York, College at Oneonta, 1975. Reprint in: Robert Pincus-Witten: Postminimalism, New York/Norristown/Milano 1979, S. 157-164, hier: S. 163.

⁴⁷⁹ Thomas B. Hess: Review: Lynda Benglis, in: The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture, Ausstellungskatalog Whitney Museum of American Art, New York, 20.2. – 3.6. 1990, Museum of Contemporary Art at the Temporary Contemporary, Los Angeles, 17.2. – 7.7. 1991, hg. v. Richard Armstrong/Richard Marshall, New York 1990, S. 326. Erstveröffentlichung: New York Magazine, December 8, 1975. o. S.

⁴⁸⁰ Amelia Jones (1994), S. 546-584.

torität.⁴⁸¹ Sie bestätigt die Behandlung des weiblichen Körpers als Objekt – wie dies nach dem von ihr gewählten Beispiel Yves Klein in den *Anthropometrien* getan hatte – bezieht diesen Aspekt indes auf die Rezeption der jeweiligen Kunstwerke: „[W]hile the male artist plays with his authority, the female is still body – fetishized phallic substitute.“⁴⁸² In diesem Punkt setzt auch die Bildkritik Lynda Benglis’ an, wenn sie die Darstellungsmittel umkehrt und dafür ein Medium wählt, das eine breite Öffentlichkeit im Kunstkontext verspricht.

4.4 Mann als Frau

Mit der Annahme einer neuen Geschlechtsidentität können Frauen zu einer Veränderung ihres sozialen Status gelangen, indem sie als Mann auch dessen höher bewertete Position in der Gesellschaft einnehmen. Sobald jedoch ein Mann die Kleidung einer Frau anlegt, begibt er sich auf eine weniger anerkannte soziale Stellung. Auslöser dieses Kleidertauschs von jeweils nur kurzer Dauer sind meist „subjektive erotische Bedürfnisse“.⁴⁸³ Das Phänomen der männlichen Transsexualität umfasst indes nicht nur die *Ver*-Kleidung als Frau, sondern spielt in mehrere Lebensbereiche hinein und lässt sich in verschiedene Gruppen untergliedern⁴⁸⁴, wobei die Homosexualität nur eine der möglichen Facetten ausmacht.⁴⁸⁵ Bleibt die Annahme des anderen Geschlechts auf die *Ver*-Kleidung begrenzt, ist sie jederzeit austauschbar. Mit dieser *Ver*-Kleidung konstruiert der Darsteller seine eigene Vorstellung von Weiblichkeit und verfügt weiterhin „über die Insignien des Mannseins.“⁴⁸⁶ Die Vorstellung von Weiblichkeit geht über die Maskerade hinaus und bezieht als schauspielerischer Akt die gesamte Präsentation von imaginierter Geschlechtsidentität mit ein.

⁴⁸¹ ebd., S. 557.

⁴⁸² ebd., S. 564.

⁴⁸³ Rudolf Dekker/Lotte van de Pol: *Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte*, übers. v. Marie-Theresia Leuker, Berlin 1990, S. 74.

⁴⁸⁴ Das Bedürfnis, zu beobachtende Phänomene in Kategorien einordnen zu wollen, wird den an sich individuellen Neigungen der Transvestiten und Transsexuellen nicht gerecht. Dennoch bietet diese Einteilung die Möglichkeit, in Form einer Hilfskonstruktion auf die Konstruktion der Geschlechtlichkeit aufmerksam zu machen und den Einzelnen, der einem im Alltag begegnen kann, nicht als Exoten zu betrachten, wenn die Kategorisierung auch zur Stigmatisierung verleiten mag.

⁴⁸⁵ Peter Gorsen: *Die Geschlechterentspannung als Formprinzip und ästhetisches Verhalten. Versuch einer Standortbestimmung der Travestie im Kapitalismus*, in: *Transformer. Aspekte der Travestie*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, 17.3. – 15.4. 1974, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1974, Museum Bochum, Kunstsammlung, Bochum 1975, hg. v. Jean-Christophe Ammann, Luzern 1974, o. S.

⁴⁸⁶ Marjorie Garber: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, übers. v. H. Jochen Bußmann, Frankfurt a. M. 1993, S. 140.

Wenn Frauen im ausgehenden 19. Jahrhundert verstärkt die Möglichkeit der Annahme einer männlichen Geschlechtsidentität durch Ver-Kleidung und entsprechende Namensgebung nutzen, finden sie auch in den Männern selbst Nachahmer. Fotografische Dokumentationen von Brassai, die einen Einblick in die homosexuellen Szenen der Großstädte mit ihren einschlägigen Bars und Variététheatern bieten, belegen dies für Paris. Marcel Duchamp greift diese Form der Ver-Kleidung auf und überträgt sie über dadaistische Tendenzen von der Travestie der Variétés in den Bereich der Kunst. In diesen Bereich der Geschlechtsdarstellung spielen psychische und soziale Komponenten hinein. Sigmund Freuds psychoanalytische Studien dienen dabei als Reflexionsbasis.

In Verbindung mit der Zweiten Frauenbewegung um 1970 tritt zu den Komponenten der Geschlechtsdarstellung ein noch stärker auf die Re-Präsentation der Körperlichkeit verweisender Aspekt hinzu. Dies erklärt sich aus der veränderten Selbstdarstellung der Frau, die ihren eigenen Körper mit männlichen Attributen ausstatten kann, ohne als Mann in Erscheinung zu treten. Kurzhaarfrisuren und Hosen(anzüge) sind zwei recht weit verbreitete Möglichkeiten, sich als Frau modisch zu präsentieren. Sofern demnach ein Mann das Bild einer Frau in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachahmen möchte, muss er sich vom Bild der androgynen Erscheinung lösen und auf eine dezidiert feminine Verkleidung ausweichen oder aber das Körperbild mit den spezifischen Geschlechtsmerkmalen selbst zum Gegenstand der Geschlechtsdarstellung machen. Vito Acconci zeigt in einem 1971 aufgenommenen Film die Verwandlung seines männlichen Körpers in einen effeminierten Körper, ohne dabei seine Geschlechtsidentität vollständig aufgeben zu können. Das Wissen um die eindeutig bestimmbare Geschlechtszugehörigkeit verhindert die Rezeption der Darstellung als eine androgyne Erscheinung am entblößten Körper.

4.4.1 Marcel Duchamp

4.4.1.1 Körperbild und Double

Etwa im Spätsommer oder Frühherbst des Jahres 1920 entsteht in New York die Konzeption zu Marcel Duchamps weiblichen *alter ego* *Rose Sélavy*.⁴⁸⁷ Für die Entstehung der zweiten Identität verbreitet der Künstler immer wieder neue Erklärungen und

⁴⁸⁷ Calvin Tomkins: Marcel Duchamp. Eine Biographie, übers. v. Jörg Trobitius, München/Wien 1999, S. 271.

Deutungen, die er in Interviews äußert.⁴⁸⁸ Im darauf folgenden Jahr fotografiert Man Ray Marcel Duchamp in der Verkleidung als *Rose Sélavy* (Abb. 55). Diese Fotografie dient in Verkleinerung als Etikett für eine Parfum-Flasche, die mit der Bezeichnung *Belle Haleine – Eau de Voilette* als ready made in das Werk Duchamps aufgenommen wird. Der Künstler ist geschminkt und trägt eine Perücke unter einem dunklen Damenhut, der tief in das Gesicht gezogen ist. Man Ray erstellt mehrere Aufnahmen Duchamps in dieser Verkleidung. Eine weitere Inszenierung als Frau zeigt Marcel Duchamp in einen Pelzkragen gehüllt, mit Perücke und einem Damenhut mit auffällig gemusterter Bordüre (Abb. 54). Auf dieser Fotografie sind außerdem zwei Hände zu sehen, die den Pelz mit affektierter Haltung leicht berühren. Beide Körperbildinszenierungen als Frau heben die traditionellen Geschlechtsrollen auf, indem sie von der Eindeutigkeit des Geschlechtsbildes abweichen.

Marcel Duchamp schafft ein eigenes Bild der Weiblichkeit und stellt damit den Konstruktionscharakter der Geschlechterdifferenz zur Schau.⁴⁸⁹ Um zu einem konstruierten Bild zu gelangen, wählt er weibliche Attribute aus, die den Eindruck des Fetischs erwecken. Obwohl der Fetisch als Penisersatz die Kastrationsangst verdrängen soll⁴⁹⁰, kann auch die Nachahmung eines weiblichen Körperbildes durch sexualisierte Symbole erreicht werden. Mit dem Pelzkragen, der das Gesicht des Künstlers umrahmt und dabei den Anschein einer nach außen gestülpten Vulva erweckt, aus deren Mitte ein behüteter Kopf in Assoziation als Penis ragt⁴⁹¹, spielt Duchamp mit den verschiedenen Formen von Geschlechtsdarstellungen. Dieser Pelzkragen fixiert „den Anblick der Genitalbehaarung, auf den der ersehnte des weiblichen Gliedes hätte folgen sollen.“⁴⁹² Dieses Glied fügt er durch den Hut in das Bild der konstruierten Weiblichkeit seines Körperbildes ein. Die runde Kuppe erweckt ähnliche Assoziationen wie der Stahlhelm Robert Morris’ auf dem Werbeplakat der Sonnabend Galerie (Abb. 53), wobei Marcel Duchamp seine maskuline Geschlechtsidentität deutlich zurücknimmt. Er zieht den Kopf ein und versteckt den Hals im

⁴⁸⁸ Wegen dieser uneindeutigen und im Nachhinein mythifizierten Auslegung der eigenen Konzeption wird in dieser Erörterung auf die Bewertung und Einordnung der einzelnen Ansätze verzichtet. Sie üben auf die Interpretation der Maskerade als Frau und die damit einhergehende Identitätsbildung keinen Einfluss aus.

⁴⁸⁹ Sabine Sielke: Self-Fashioning und Cross-Dressing: Strategien weiblicher Selbstinszenierung von der viktorianischen Verkleidungskunst zum postmodernen Zitatentheater, in: Gertrud Lehnert (Hrsg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität, Dortmund 1998, S. 107.

⁴⁹⁰ Sigmund Freud definiert den Fetisch als „Ersatz für den Phallus des Weibes (der Mutter) an den das Knäblein geglaubt hat“. Vgl. Sigmund Freud: Fetischismus (1927), in: Sigmund Freud: Studienausgabe, Bd. III: Psychologie des Unbewussten, hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a. M., 6. Aufl. 1989, S. 384.

⁴⁹¹ Elisabeth Bronfen: Infra-Thin Encounters of an Erotic Kind: Duchamp’s Game with Gender Difference, in: Marcel Duchamp, Ausstellungskatalog Jean Tinguely Museum, Basel, 20.3. – 30.6.2002, Ostfildern-Ruit 2002, S. 148.

⁴⁹² Freud (1927), S. 386.

Pelzkragen. Das phallische Moment des Hutes, der aus dem Pelz ragt, diesen jedoch noch berührt, kann die Effeminierung der Erscheinung nicht beeinträchtigen.

Da Marcel Duchamp als Mann das Bild einer Frau nur nachahmt, muss er den Verlust seines Penis nicht fürchten. Er übernimmt mit seinem Körper lediglich eine andere, entgegen gesetzte Geschlechtsrolle, ohne dabei seine Geschlechtsidentität vollständig aufzugeben. Er hinterfragt mit dieser Aktion einen wesentlichen Aspekt des Transvestismus, indem er die Verkleidung als Medium einsetzt, aber keine tatsächliche Wandlung anstrebt.⁴⁹³ Die Verkleidung als Frau setzt er als dekonstruktive Strategie ein und untergräbt „phallogocentric modernist (or American postmodernist) claims for authorship“⁴⁹⁴, womit er seiner Zeit voraus ist.

Mit der Konstruktion eines weiblichen Körperbildes unter Zuhilfenahme der Hände von Germaine Everling⁴⁹⁵ handelt Marcel Duchamp gegen das Geschlechtsstereotyp Frau, wie er noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestanden hatte. Die von ihm konzipierten und als *Rose/Rose Sélavy* autorisierten Kunstwerke verweisen auf das kreative Potential der Frau, das von der Psychoanalyse in noch klischeebehafteten Diskursen geleugnet wurde. Die ready made *Fresh Widow* (1920) und *La bagarre d'Austerlitz* (1921) greifen jenes Wortspiel auf, mit welchem er als männlicher Künstler bereits zahlreiche Werke auf eine höhere Reflexionsstufe gebracht hatte. In einem Brief an Jacques Doucet gesteht Duchamp seinem *alter ego* *Rose Sélavy* eine „Seite ‚femmes savantes‘“ zu, „die nicht unangenehm ist.“⁴⁹⁶ Eine *femme savante* kann auf der einen Seite als Gelehrte gelten, andererseits auch die Wissenschaft zur Schau stellen. Mit der Inszenierung als Künstlerin überträgt Marcel Duchamp den Aspekt der Wissenschaft auf die Kunst. Er setzt dem Klischee der *femme fatale* ein Bild entgegen, das der Frau mehr Kompetenz einräumt und mit dem Klischee der bloßen Verführerin zu brechen versucht.

Durch den Einsatz von Attributen und Fetischen kann ihm vom Rezipienten unterstellt werden, auf seine Obsessionen aufmerksam machen zu wollen, was nicht selten zu der Annahme führt, Marcel Duchamp sei bisexuell oder gar homosexuell gewesen.⁴⁹⁷ Der

⁴⁹³ Gorse (1974), o. S.

⁴⁹⁴ Amelia Jones: The ambivalence of male masquerade: Duchamp as Rose Sélavy, in: Kathleen Adler (Hrsg.): The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance, Cambridge 1993, S. 29.

⁴⁹⁵ Arturo Schwarz: The Complete Works of Marcel Duchamp. Revised and Expanded Paperback Edition, New York 2000, S. 693.

⁴⁹⁶ Marcel Duchamp: Brief an Jacques Doucet vom 25.10.1923, in: Jennifer Gough-Cooper/Jacques Caumont: Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy. 1887-1968, in: Marcel Duchamp, Ausstellungskatalog Palazzo Grassi, Venedig, April – Juli 1993, London 1993, o.S.

⁴⁹⁷ Jerrold Seigel unternimmt den Versuch, anhand der Maskerade als Rose Sélavy Marcel Duchamps sexuelle Neigungen zu analysieren und kommt dabei zu folgendem Ergebnis: „It might be suggested that disapproval and repression had buried Duchamp’s real sexual impulses so deeply that he could not recognize them himself, but could a person whose psychic economy was structured around keeping homosexual feelings out

Rückblick in die Biographie des Künstlers – die Auflistung der Beziehungen zu Frauen, die ihm nachgewiesen werden können, und seine beiden Ehen – behindert die Sicht auf die Konzeption des Werks selbst. Denn die Maskerade als Frau steht innerhalb eines größeren Werkkomplexes, in welchem er sich mit dem Geschlechtsbild auseinandersetzt. Die Verkleidung der Mona Lisa als Mann mittels eines auf eine Postkartenreproduktion eingezeichneten Barts gilt als Auftakt für mehrere Arbeiten zum Thema der Geschlechtsdarstellung und der Travestie. Marcel Duchamp setzt in diesem Themenbereich nicht immer und konsequent sein eigenes Körperbild ein, sondern weicht auch auf andere Medien aus. Dazu gehören neben der Postkarte auch eine Schaufensterpuppe und ready made, die er als *Rose Sélavy* oder *Rose Sélavy* (ab 1921) signiert. Die bewusste oder gar unbewusste Reflexion seiner eigenen Geschlechtsidentität greift deshalb zu kurz. Der Mann Marcel Duchamp in Verkleidung als Frau, die als Künstlerin tätig wird, gibt seine Geschlechtsidentität nicht auf, indem er seine Geschlechtszugehörigkeit wandelt. Er nimmt diese andere, seinem Körper entgegen gesetzte Geschlechtlichkeit als zweite Identität an.⁴⁹⁸ Indes zeigt sich diese scheinbar vollständige zweite Persönlichkeit nur in Fotografien und der Autorenschaft einiger ready made. *Rose Sélavy* existiert nie unabhängig vom Körper des Künstlers.⁴⁹⁹

Die doppelte Autorenschaft der Kunstwerke lässt keine eindeutigen Zuweisungen auf die jeweils dominierende Seite in der Herstellungsphase zu. In den Werken kommt ein androgynes Moment zum Tragen, das indes nicht bei der Präsentation des Körperbildes beibehalten werden kann.⁵⁰⁰ Marcel Duchamp bleibt auf den von Man Ray aufgenommenen Fotografien als Mann in seinen herben Gesichtszügen deutlich erkennbar, auch wenn er mit Hilfe von Retuschen seine Erscheinung manipuliert. Dies steht in Kontrast zur dadaistischen Aktion, bei welcher er die Reproduktion Mona Lisas mit einem Bart versehen. Hier nimmt Marcel Duchamp keine Geschlechtsumwandlung vor, sondern betont, was er entdeckt zu haben meint: „Es ist keine als Mann verkleidete Frau; es ist ein wirklicher Mann, und das war meine Entdeckung, ohne dass ich es damals realisiert habe.“⁵⁰¹ Der wesentliche Unterschied liegt jedoch in den verwendeten Medien. Während Duchamp

of consciousness have turned himself into Rose Sélavy?”. Vgl. Jerrold Seigel: *The private Worlds of Marcel Duchamp. Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*, Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 199f.

⁴⁹⁸ Tomkins, S. 272.

⁴⁹⁹ In diesem Punkt weicht die Konzeption eines *alter ego* von der tatsächlichen Spaltung vom Körper des Künstlers ab, wie dies bei Lynn Herschman und ihrer Doppelgängerin *Roberta Breitmore* der Fall ist. Die Beweiskraft von Dokumenten und die unmittelbare Kommunikation mit ihren Mitmenschen verhelfen dem Phantom zu einer authentischen Identität, wenn sie auch zunächst am Körperbild der Künstlerin hergestellt wird.

⁵⁰⁰ Jones (1993), S. 27f.

⁵⁰¹ Zit. nach Tomkins, S. 262.

die Männlichkeit der Mona Lisa anhand einer Reproduktion eines Gemäldes veranschaulicht und dabei auf ein bereits konstruiertes Körperbild Bezug nimmt, entsteht das Bild einer konstruierten Weiblichkeit an zwei gleichzeitig in einer fotografischen Aufnahme festgehaltenen Körpern. Der reale Referent in Gestalt eines männlichen Körpers unter der Assistenz eines weiblichen Körpers, der nur durch die Hände in Erscheinung tritt, entwickelt auf der Fotografie ein Bild von Weiblichkeit, das die männliche Komponente nicht leugnen kann.

4.4.1.2 Fotografie und die anwesende Unsichtbare

Indem Marcel Duchamp sein *alter ego* *Rose Sélavy* nicht allein mit seinem Körperbild produziert, sondern Germaine Everlings Hilfe zur Konstruktion des Weiblichkeitsbildes in Anspruch nimmt, sind gleich zwei Körper auf der von Man Ray aufgenommenen Fotografie festgehalten. Die Lebensgefährtin Francis Picabias hält sich hinter Duchamp verborgen.⁵⁰² Der anwesende Körper ist nur durch die Hände sichtbar, die den Pelzkragen berühren und damit einen sichtbaren Kontakt mit dem männlichen Körper an einer effeminierten Stelle knüpfen. Man Ray dokumentiert mit Hilfe dieser Aufnahme die Konstruktion von Geschlechtlichkeit, ohne eine nachträgliche Montage vornehmen zu müssen.

Die teilweise Sichtbarkeit der beiden anwesenden Körper verweist auf die Schwierigkeit, das antagonistische Geschlecht angemessen zu imitieren und zu repräsentieren. An einem einzigen (männlichen) Körper kann die Weiblichkeit nur in Ansätzen dargestellt werden. Der Anspruch auf die Abbildung von Wirklichkeit geht in dieser Inszenierung der Fotografie verloren. Die Fotografie kann nur eine Momentaufnahme eines kurzen körperlichen Zustandes in Form einer konstruierten Inszenierung bieten und beweist damit ihren eigenen Mangel an Beweiskraft als dokumentarisches Mittel. Denn die Konstruktion des Referenten, des Abgebildeten, kann nur als statisches Bild den Anschein von vorhandener Weiblichkeit erwecken.

In der Inszenierung dient die Fotografie weder als Spiegel des Wirklichen, da sie die Wirklichkeit nicht zu imitieren versucht, noch als Transformation der Wirklichkeit, weil sie von keiner inneren Wahrheit getragen wird.⁵⁰³ Sie bietet indes die Spur eines Wirklichen durch den unmittelbaren Bezug auf die beiden auf der Fotografie in Teilen sichtbaren

⁵⁰² Dickram Tashjian: „Vous pour moi?“ Marcel Duchamp and Transgender Coupling, in: *Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation*, Ausstellungskatalog MIT List Center, Cambridge (Mass.), 9.4. – 28.6. 1998, Miami Art Museum, Miami (Fl.), 18.9. – 29.11.1998, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (Cal.), 8.1. – 20.4. 1999, hg. v. Whitney, Chadwick, Cambridge, Mass. 1998, S. 44.

⁵⁰³ Dubois, S. 31-48.

Körperbilder. Das rein indexikalische Bild geht auf die automatische Genese zurück, bei welcher nur das zum Zeitpunkt der Aufnahme tatsächlich Anwesende eine Spur auf dem Negativ hinterlassen kann.⁵⁰⁴ Marcel Duchamps Inszenierung beweist indes, dass selbst in diesem Moment eine unmittelbare Konstruktion der Wirklichkeit möglich ist. Die Aufnahme zeigt keinen weiblichen Körper, sondern die Maskerade und deren direkte Konstruktion durch den zweiten, versteckten Körper einer tatsächlich anwesenden Frau.

Sie verweist außerdem auf den Blick des Mannes auf den Körper einer Frau, die von einem Mann verkörpert wird. In dieser Verkettung von Geschlechtsdarstellung und den wechselnden Perspektiven der Rezeption, fällt der Blick nicht nur auf die Konstruktion von Geschlechtlichkeit überhaupt, sondern offenbart auch die Wahrnehmung des weiblichen Geschlechts durch den Mann, der diese Frau selbst darstellt. Marcel Duchamp schafft ein Bild der Frau, das nicht allein von seiner körperlichen Erscheinung abhängig ist. Vielmehr veranschaulicht er an seinem Körperbild seine Vorstellung von zeitgenössischer Weiblichkeit.

Anders verhält sich Yasumasa Morimura in der fotografischen Nachstellung der *Rose Sélavy* (Abb. 56). Die als *Doublonnage (Marcel)* betitelte Aufnahme aus dem Jahr 1988 erhebt die Inszenierung Duchamps zur Ikone. Morimura zielt mit seiner Nachahmung auf das Bildgedächtnis des Rezipienten, indem er nicht nur die Inszenierung aufgreift, sondern darüber hinaus auch auf die Konstruktion des Vor-Bildes verweist. Mit der Doppelung der Hände – der Protagonist hält zwei Arme einer Schaufensterpuppe in exakt der Art und Weise an den Pelzkragen, wie dies zuvor die Hände Germaine Everlings getan hatten – und dem doppelten Hut vervollständigt er den Eindruck des Zitierens. Der Rückgriff auf die Arme einer Schaufensterpuppe nimmt Bezug auf eine Aktion der Surrealisten im Rahmen eines Ausstellungsprojekts in Paris.⁵⁰⁵ Zugleich betont Morimura den Fetischcharakter der zu einer Puppe reduzierten Frau als wesentliches Element der Geschlechtskonstruktion im fotografischen Bild.

Marcel Duchamp beschränkt im Gegensatz zum verfremdeten Zitat bei Yasumasa Morimura die Nachahmung eines gegengeschlechtlichen Körperbildes nicht nur auf die Inszenierung vor der Fotokamera. Auch die Umsetzung der Fotografie als Etikett auf einem ready made greift in den Diskurs der Geschlechter und deren Darstellung in der Öffentlichkeit über. Marcel Duchamp bietet mit der Verwendung der Fotografien eine Anlehnung an bestehende Rollenbilder. Etiketten auf für Frauen bestimmte Konsumgütern, auf Titelblättern von Zeitschriften und als Autogrammkarten von Diven verweisen auf das

⁵⁰⁴ ebd., S. 49-57.

⁵⁰⁵ *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris 1938.

Objekt Frau in konkreten Zusammenhängen. Das fotografische Porträt steht nicht für sich alleine, sondern ist an Zwecke gebunden. Mit dieser Einbindung des inszenierten Frauenbildes in Kontexte stellt Duchamp einen Kontrast zur Eigenständigkeit der von *Rose/Rose Sélavy* signierten ready made her. Bezeichnet er sein *alter ego* als „femme savante“⁵⁰⁶, spricht er ihr in der Verwendung als Etikett einer Parfumflasche diese Eigenschaft wieder ab. Er degradiert sie und damit auch sich selbst als Verzierung eines gewöhnlichen Gegenstandes. *Rose Sélavy* wird zum Objekt des männlichen wie des weiblichen Blicks, der Begierde erweckt. Unter Verwendung einer gewöhnlichen Parfumflasche transformiert Marcel Duchamp einen Massenartikel in ein assisted ready made und macht daraus ein Unikat. Diese Flasche wird in doppeltem Sinne zum Fetisch: Das Parfum selbst umhüllt den Körper mit einem Dufts Schleier als Mittel der Verführung – dies teilt Duchamp im Titel der Arbeit mit – und trägt dazu bei, dass der Körper sexualisiert und begehrenswert wird. Durch die Singularität des Objekts als einem von zwei Künstlern, die sich den gleichen Körper teilen, geschaffenen Kunstwerk tritt ein weiterer Aspekt des Fetisch als Sammelobjekt von besonderem Wert hinzu.

4.4.2 Vito Acconci

4.4.2.1 Körperbild und Wandel

Für die 1971 auf Super-8-Film aufgezeichnete Aktion *Conversions* unterzieht Vito Acconci sein Körperbild einem Geschlechtswandel. Im ersten Teil des Films entfernt er mit Hilfe einer Kerze die Brusthaare und versucht durch Kneten und Ziehen an den Brustwarzen seinen Körper weiblicher erscheinen zu lassen (Abb. 57a). Die zweite Sequenz zeigt den Künstler mit zwischen die Beine eingeklemmtem Penis beim Verrichten alltäglicher Bewegungen (Abb. 57b). Beim dritten Teil der Aktion bezieht er seine Partnerin Kathy Dillon mit ein, indem sie – hinter ihm knieend – den eingeklemmten Penis in ihren Mund aufnimmt (Abb. 57c). Jede dieser drei Sequenzen trägt einen eigenen Untertitel, der auf die jeweiligen Komponenten und Aktionen anspielt. *Conversions (Part I: Light, Reflection, Self-control)* gibt einen Einblick in die Situation, in welcher sich Vito Acconci befindet. In einem dunklen Raum ist der Künstler im Schein der Kerze bei der Ausführung seiner Transformation zu sehen. Der zweite Teil ist mit dem Untertitel „*Insistence, Adaptation, Groundwork, Display*“ versehen und die dritte Verwandlung steht mit den Begriffen

⁵⁰⁶ Marcel Duchamp: Brief an Jacques Doucet, o. S.

„*Association, Assistance, Dependence*“ in Verbindung.⁵⁰⁷ Sämtliche Stichwörter bieten mehrere Deutungsmöglichkeiten, die sich auf die Handlung übertragen lassen.

Diese offensichtliche und unmittelbar am Körper vollzogene Geschlechtsverwandlung unterscheidet sich von der Konstruktion des Weiblichkeitsbildes mit Hilfe der Verkleidung bei Marcel Duchamp. Vito Acconci beschäftigt sich in seiner Aktion nicht mehr mit der Nachahmung eines Stereotypen von Weiblichkeit und der Reflexion des Fetischs in der Travestie. Seine Verwandlung nimmt auf die Performanz der Geschlechtlichkeit anhand der Geschlechtsmerkmale Bezug. Die Manipulation am Körperbild stellt die Eindeutigkeit des Geschlechts, repräsentiert durch die bestimmenden Merkmale, in Frage. Denn diese Merkmale sind in der Regel unter der Bekleidung dem Blick von außen verborgen.

Unter Ausschluss der Öffentlichkeit gibt sich Vito Acconci der Beschäftigung mit dem eigenen Körperbild und dessen Verwandlung hin. Er inszeniert eine Auseinandersetzung mit der Männlichkeit, die Felix Boehm allgemein für die Ausbildung der Geschlechtsidentität im Kindesalter feststellt, ohne weitere Schlüsse aus dieser Beobachtung zu ziehen.⁵⁰⁸ Das Kind ahmt das Bild der kastrierten Mutter nach. In diesem Spiel treten sich Körper und Geschlecht gegenüber. Die eigene Geschlechtszugehörigkeit weicht der nachzuahmenden Gestalt. Der Körper wird zum Zeichen.⁵⁰⁹ Er verweist mit der Differenzierung der Geschlechter auf seine kulturelle Konstruktion.

Vito Acconci versucht in seiner Aktion, durch die äußerliche Veränderung seiner Gestalt des wahrnehmbaren Körpers zu einer neuen Geschlechtsidentität zu gelangen, die seiner ihm aufgrund seiner körperlichen Erscheinung zugeschriebenen zugeordneten Identität widerspricht. Da er die Veränderung seiner Erscheinung lediglich auf die Nachahmung primärer und sekundärer Geschlechtsmerkmale bezieht, kann er keine vollständige Geschlechtsumwandlung erreichen. Sein Körper ist noch immer als männlicher wahrnehmbar, selbst wenn der Penis als das Geschlecht bestimmende Merkmal unsichtbar bleibt. Denn die eingeschränkte Bewegungsfreiheit und die dadurch gekünstelt wirkende Aktion vor der Kamera verweisen unmittelbar auf den verborgenen Indikator der Geschlechtsidentität.

Die Aktion spielt auch auf einen weiteren Aspekt der Geschlechtswahrnehmung an. Der Phallus als Symbol der Männlichkeit verweist auch auf die Sexualität von Männern. „Sexuelle Attraktivität, Leistungsvermögen und Potenz sind entscheidende Symbole des Mannseins, die kulturell und insbesondere über Medienprodukte beständig bekräftigt wer-

⁵⁰⁷ Spector, S. 164.

⁵⁰⁸ Felix Boehm, S. 82f.

⁵⁰⁹ Gesa Lindemann: Geschlecht und Gestalt. Der Körper als konventionelles Zeichen der Geschlechterdifferenz, in: Gertrud Koch (Hrsg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion, Frankfurt a. M. 1995, S. 78.

den.⁵¹⁰ Da Vito Acconci im dritten Teil der Performance seine Partnerin mit einbezieht, die den Penis in sich aufnehmen soll, lädt er ihn mit sexualisierter Bedeutung auf. Er bringt ihn durch das doppelte Versteckspiel nicht wirklich zum Verschwinden, sondern rückt ihn in den Mittelpunkt der Betrachtung. In der Rezeption kann dies als misogynen Akt gedeutet werden, wie es Amelia Jones am Beispiel Mira Schors vorführt.⁵¹¹ Peter Gorsen hält einer solchen Position die Betrachtung aus der Perspektive eines Mannes entgegen. Aus seiner Sicht führt die Konzentration des Feminismus auf die Thematik der Sexualisierung des Frauenbildes zu einem „falschen Eindruck von Puritanismus, von Sexualfeindlichkeit und Zensur, ja von Prüderie“.⁵¹² Die subversive Aktion Acconcis beweist gerade im dritten Teil, dass ein Mann nicht ohne die Hilfe der Frau zu einer Feminisierung des eigenen Körperbildes gelangen kann – und hierin ähneln sich die Inszenierungen Duchamps und Acconcis.⁵¹³ Unbestritten bleibt dabei der Umstand, dass er die Partnerin dafür erniedrigen muss, da sie hinter ihm kniet und auf seine Bewegungen zu reagieren hat.

Die Verwandlung der Geschlechtsidentität am Körperbild vollzieht sich deshalb in erster Linie am Verstecken des Penis, was sich an der Inszenierung in gleich zwei der drei Sequenzen ablesen lässt. Unter Ausschluss der Öffentlichkeit verwandelt Vito Acconci im ersten Schritt seine Erscheinung durch den Einsatz von Kerzenlicht (Abb. 71a). Bei dieser sadomasochistischen Vorgehensweise lenkt der Schein der Kerze den Blick direkt auf das Geschehen und die Konzentration des Künstlers auf die Aktion. Die im Untertitel erwähnte *Self-control* impliziert auch eine Selbstbeherrschung. Zudem spricht die Aktion nicht nur die visuelle Wahrnehmung an. Der Geruch verbrannter Haare und das Fühlen des Feuers auf der Haut sind unmittelbar nachvollziehbar. Die Verwandlung zur Frau erweist sich als schmerzhaftes Tortur, die im Verschwinden des Symbols männlicher Macht gipfelt. Im Untertitel der zweiten Sequenz führt die Erwähnung des Begriffs *Display* zu Irritation, da die Schaustellung und Präsentation eine positive Konnotation impliziert. Eine der Übersetzungsmöglichkeiten des Begriffs lautet aber auch „Prachtentfaltung“. Demnach müsste in dieser Sequenz eigentlich die Präsentation der männlichen „Herrlichkeit“ in Form des Penis auftreten. Vito Acconci erfüllt diesen Wunsch indes gerade nicht. Sein Stolz besteht vielmehr darin, die mehr oder weniger gelungene Verwandlung zu demonstrieren. Dass er dies nicht ohne Hilfe tun kann, gibt die Erwähnung des Begriffs *Dependence* im dritten

⁵¹⁰ Stein-Hilbers, S. 110.

⁵¹¹ Jones (1994), S. 565f. Sie nimmt dabei Bezug auf den Essay *Representations of the Penis*, in: *M/E/A/N/I/N/G*, no. 4 (November 1988)

⁵¹² Gorsen (1980), S. 161.

⁵¹³ In diesem Punkt ähneln sich die Inszenierungen Duchamps und Acconci.

Untertitel an. Der im Mund der Assistentin verschwundene Penis bietet keine Verlängerung der Männlichkeit, sondern eine Effeminierung des Mannes durch die Frau.

4.4.2.2 Film und die anwesende Verdeckte

Die Verwandlung des Mannes in eine Frau vollzieht Vito Acconci für den von der unmittelbaren Rezeption ausgeschlossenen Betrachter vor der Filmkamera. Anhand bewegter Bilder, die in drei inhaltlich zu unterscheidenden Abschnitte gegliedert sind, schildert der Künstler seine persönliche, intime Vorgehensweise beim Wechseln der Geschlechtsidentität. Der Film dokumentiert die Schwierigkeit, das angenommene Geschlecht glaubhaft darzustellen. Der Wunsch, eine Frau zu sein, lässt sich nicht auf das Verschwinden des Penis reduzieren. Dies würde lediglich die Darstellung des anderen Geschlechts bedeuten.⁵¹⁴ Vito Acconci ist deshalb darum bemüht, auch die Körpersprache der Frau nachzuahmen, um sich ihr nähern zu können. Um die Geschlechtergrenze von Mann zu Frau überschreiten zu können, unterziehen sich Transsexuelle vor der Operation meist Hormonbehandlungen und trainieren ihre Stimme, die ihnen nach außen hin bereits zu einer neuen Identität verhelfen.⁵¹⁵ Mit Hilfe dieser Maßnahmen erproben Transsexuelle ihre Wirkung auf die Umwelt im Alltag. Sie eignen sich weibliche Eigenschaften durch äußere Einflüsse an.⁵¹⁶

Auch Vito Acconci kann seine Erscheinung nicht ohne Fremdeinfluss zu einer Frau transformieren. Als erstes Hilfsmittel dient ihm die Kerze zur schmerzhaften Auslöschung von Merkmalen eines männlichen Körpers. Anstelle des heißen Wachses, mit welchem ansonsten störende Behaarungen entfernt werden, wählt er das Feuer der Kerze. In der zweiten Sequenz dient sein eigener Körper als Mittel zur Herstellung eines anderen Körperbildes, indem der Penis zwischen den Oberschenkeln verschwindet. Im letzten Teil der Umwandlung tritt der Fremdeinfluss am deutlichsten auf, wenn der Penis im Mund der Assistentin aufgenommen wird.

Gerade in der dritten Form der Umwandlung tritt eine Diskrepanz zwischen den anwesenden und sichtbaren bzw. verdeckten Körpern auf. Ein männlicher Körper, der ein weibliches Erscheinungsbild anstrebt, verdeckt den Körper einer Frau, die dieses Bild bereits besitzt. Die Verschmelzung der beiden Körper zu einer Einheit durch das Verschwin-

⁵¹⁴ Stefan Hirschauer unterscheidet die Transsexualität „zwischen ‚Sein‘ und ‚Darstellen‘ im Sinne eines bloßen Spielens oder Vorgebens“ einer Geschlechtsidentität. Vgl. Hirschauer, S. 41.

⁵¹⁵ ebd., S. 213.

⁵¹⁶ ebd., S. 242.

den des Penis wird durch die entsprechende Perspektive der Filmkamera gestützt. Denn der Körper der Frau ist in der Frontalansicht vom effeminierten männlichen Körper verdeckt. Vito Acconci versucht zu der Frau zu werden, deren Anwesenheit er mit seinem Körper leugnet, deren Hilfe er aber zur Herstellung des oppositionellen Körperbildes benötigt.⁵¹⁷

Die Umwandlung des Geschlechts von einem männlichen in einen weiblichen Körper vollzieht Acconci mit Hilfe eines weiblichen Körpers. Da er seine Männlichkeit, symbolisiert durch den Penis, im weiblichen Körper versteckt, ermöglicht ihm die anwesende Frau das Frau-Sein. Sie wird durch diese Penetration nicht zum Mann, weil diese Vorgehensweise dem heterosexuellen Geschlechtsakt gleicht. Aus ihrer Perspektive haftet der Umwandlung deshalb auch nichts Subversives an. Acconcis Konzeption kann den Aspekt des Pornographischen abwenden, da er sich in diesem Augenblick nicht als einen Mann wahrnimmt, der eine Frau erniedrigt, sondern sich selbst zu der Frau verwandelt sieht, deren Anwesenheit er durch seinen Körper zu verdecken versucht.

Der zwischen die Beine geklemmte Penis führt zwangsläufig zu einer Veränderung der Beweglichkeit und damit auch der Selbstwahrnehmung. Wenn die Geschlechtsumwandlung für den Rezipienten in den Filmaufnahmen nicht eindeutig nachvollziehbar ist, weil das Körperbild Acconcis weiterhin maskulin erscheint, tritt doch für den Protagonisten eine entscheidende Veränderung ein. In der symbiotischen Beziehung zu seiner Partnerin verliert der Protagonist das entscheidende Merkmal der ihm kulturell zugeschriebenen Geschlechtsidentität.

4.5 Androgynie

Das Phänomen der Androgynie als Abweichung von der scheinbar so klaren Polarität der beiden Geschlechtskategorien „männlich“ und „weiblich“ beschäftigt nicht allein die Psychoanalyse oder Ethnologie in ihren Untersuchungen der Geschlechtsidentität oder der Mythen der Zweigeschlechtlichkeit, sondern auch die Kunst. Mehr oder weniger stark ausgeprägte äußere Merkmale beider anerkannten Geschlechter⁵¹⁸ an einem einzigen Kör-

⁵¹⁷ „When I'm seen from the front, the woman disappears behind me and I have no penis, I become the woman I have cancelled out.“ Zit. nach: Jones (1994), S. 565 und Beschriftung der Bildtafel in Abb. 25, S. 566.

⁵¹⁸ Wenn hier von „anerkannten Geschlechtern“ die Rede ist, bezieht sich dies auf die Zuschreibung einer Geschlechtszugehörigkeit, die vom Gesetz her vorgegeben ist. Dass dies nicht immer anhand der Geschlechtsmerkmale bei der Geburt möglich ist, belegen Fälle von so genannten „Zwitterwesen“, die einer der beiden zulässigen Möglichkeiten zugeordnet werden, um der Norm zu entsprechen. Dabei kommen verschiedene Methoden zum Einsatz (stärker ausgeprägtes Genital, Hormonspiegel oder Chromosomenanalyse entscheiden über die Geschlechtszugehörigkeit), deren Folgen für die spätere Entwicklung der Geschlechtsidentität gra-

perbild stiften Verwirrung in der Zuordnung und bereiten damit Probleme in der Begegnung mit dem anderen.

Diese Besonderheit der Erscheinung von Androgynen greift die Erzählung Aristophanes in Platons *Gastmahl* auf. Darin beschreibt er Wesen von kugelrunder Form, die sowohl männlich als auch weiblich gewesen seien. In der Vereinigung beider Geschlechtsmerkmale treffen die jeweiligen Eigenschaften aufeinander. Deshalb verkörpern diese Wesen das Vollkommene.⁵¹⁹ Da diese Vollkommenheit auch in den Bereich der Macht übergreift, musste sie gebrochen werden, indem die Götter die Wesen in zwei Teile zerschnitten.⁵²⁰ Diese beiden Teile können einerseits als „ganz und gar weiblich/männlich“ aufgefasst werden, sofern sich die Kugel aus eindeutig trennbaren Segmenten zusammensetzte. Andererseits ist auch denkbar, dass dieses androgyne Kugelwesen eine Verschmelzung der beiden Geschlechter darstellte und deshalb nach der Teilung eher eine „gegenseitige Durchdringung“ denn eine klare Trennung der Geschlechter aufweist.⁵²¹ Beide Teile sind wiederum androgyne Wesen, ausgestattet „mit komplementären Geschlechtsmerkmalen“, „so dass sie nach ihrer erneuten Verschmelzung strebten.“⁵²²

Schon aus dieser zweiten Möglichkeit der Teilung wird deutlich, dass die Annahme, Maskulinität und Feminität seien zwei „einander entgegengesetzte Pole“⁵²³, nicht aufrecht zu halten ist. Die beiden Geschlechtsidentitäten sind vielmehr „zwei voneinander unabhängige Dimensionen“ innerhalb des Androgyniekonzepts⁵²⁴, da sie das jeweils Andere bereits in sich tragen. Die Psychoanalyse behandelt die Geschlechtsidentität nicht als eine Begebenheit, die sich in zwei Kategorien unterscheiden lässt, sondern als ein offenes Konstrukt mit unterschiedlichen Gewichtungen der jeweiligen geschlechtsspezifischen Eigenschaften. Gerade die Beschäftigung mit der Androgynie erfährt bei C.G. Jung eine Neubewertung. Er versteht zum einen Androgynie „im engeren sexuellen Sinn des Begriffs“ und zum anderen als Verweis auf die sich daraus ergebenden Geschlechterrollen, die nicht

vierend sein können. Nachträgliche chirurgische Eingriffe sollen der getroffenen Entscheidung auch optisch Unterstützung bieten.

⁵¹⁹ Vgl. Andrea Kuhn: Sprachlosigkeit – das Geheimnis des Hermaphroditen, in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, 17.11.1986 – 4.1.1987, Kunstverein Hannover, 7.2. – 12.4. 1987, hg. v. Ursula Prinz, Berlin 1986, S. 120.

⁵²⁰ Elisabeth Badinter: Ich bin Du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau oder Die androgyne Revolution, München/Zürich 1987, S. 209.

⁵²¹ ebd., S. 209.

⁵²² ebd., S. 210.

⁵²³ Dorothee Bierhoff-Alfermann: Androgynie. Möglichkeiten und Grenzen der Geschlechterrolle, Opladen 1989, S. 14.

⁵²⁴ ebd., S. 14.

länger dem Stereotyp entsprechen.⁵²⁵ Sein Konzept der Androgynie orientiert sich nicht an äußeren Geschlechtsmerkmalen und an Genitalien, sondern an der Identifizierung mit dem einen oder anderen Geschlecht. Diese Identifizierung vollzieht sich im Bereich des Unbewussten, da es dem Mann als Tugend gilt, „weibliche Züge möglichst zu verdrängen, wie es der Frau, bisher wenigstens, für unbekömmlich galt, ein Mannweib zu sein.“⁵²⁶ Er unterscheidet *Anima* von *Animus*, die zwar wiederum an die Geschlechtsidentitäten anlehnen, jedoch keine klare Polarität meinen. Vielmehr handelt es sich dabei um Projektionen der komplementären Geschlechtsidentität im Unterbewusstsein, die sich auf die Verhaltensweise in Abweichung vom erwarteten Rollenverhalten auswirken.⁵²⁷

Im Kontext der Identitätshinterfragungen in der Kunst spielt die Mehrdeutigkeit der Geschlechtsidentität eine besondere Rolle. Verkleidungen tragen dazu bei, die Identität in jeder nur denkbaren Weise zu verhüllen. Die greift auch auf die Zuordnung zu einer der beiden vorgegebenen Kategorien über. In der Kunst um 1970 finden sich dafür zahlreiche mehr oder weniger stark ausgeprägte Beispiele. Drei unterschiedliche künstlerische Ansätze in der Behandlung der Geschlechtsidentität als Androgyn sind in der 1974 von Jean-Christophe Ammann kuratierten Ausstellung *Transformer – Aspekte der Travestie* vertreten.⁵²⁸ Urs Lüthi, Katharina Sieverding und Jürgen Klauke bilden neben weiteren Künstlern den thematischen Schwerpunkt. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass sie sich über einen längeren Zeitraum hinweg mit diesem Aspekt in ihren Arbeiten auseinandersetzen. Sie sollen deshalb auch im Kontext der Identitätshinterfragung als Beispiele dienen.

⁵²⁵ Peer Hultberg: Inspiriert zu neuer geschlechtlicher Identität, in: Hartmut Meesmann/Bernhard Sill (Hrsg.): Androgyn. „Jeder Mensch in sich selbst ein Paar?“, Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität, Weinheim 1994, S. 63.

⁵²⁶ C.G. Jung: Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewussten, in: Ders.: Zwei Schriften über analytische Psychologie (= Gesammelte Schriften, Bd. 7, hg. v. Marianne Niehus-Jung/Lena Hurwitz-Elsner/Franz Riklin), Zürich 1964, S. 208. EV: 1934.

⁵²⁷ ebd., S. 230ff.

⁵²⁸ Der Titel der Ausstellung übernimmt den Titel einer Langspielplatte, die Lou Reed 1972 aufgenommen hatte. Die Platte *Transformer* enthält unter anderem ein Lied – *Take a walk on the wild side* – über die Transvestiten Holly, Candy und Sugar im näheren Umfeld der *Factory* Andy Warhols. Aus dieser engen Verknüpfung von Kunst und Populärkultur in der Verarbeitung eines gesellschaftlichen Phänomens wird die damalige Brisanz des Themas Travestie, Transvestismus und Aufhebung der Geschlechterordnung offensichtlich. Die Ausstellung in Luzern, die auch in Graz und in Bochum gezeigt wurde, hält an dieser Verknüpfung unterschiedlicher Darstellungsformen fest und dokumentiert im Katalog nicht nur die künstlerischen Inszenierungen, sondern bringt auch bietet auch einen Überblick über zeitgenössische Musikgruppen, die inhaltlich und durch ihr besonderes Auftreten in der Öffentlichkeit die Konventionen der Geschlechtergrenzen aufzuheben versuchen.

4.5.1 Urs Lüthi

4.5.1.1 Grenzverwischungen

In mehreren Fotosequenzen und Einzelaufnahmen inszeniert Urs Lüthi sein Erscheinungsbild im Bereich des Androgynen. Die Abgrenzung zur Travestie scheint fließend, wenn er Federboa und Schminke zum Einsatz bringt. Ein Vergleich mit den Fotografien, die Nan Goldin von Travestiekünstlern aufgenommen hat (Abb. 58 und 59), zeigt die Nähe der Selbstinszenierungen Lüthi zu der deutlichen Feminisierung des an sich maskulinen Körpers (Abb. 12). Auf einigen Aufnahmen ist er jedoch auch ohne besondere Aufmachung zu sehen und dennoch auf Grund seines Erscheinungsbildes in seiner Geschlechtsidentität nicht eindeutig einzuordnen. So gibt er sich in der Aufnahme *I'll be your mirror* (1972) betont androgyn (Abb. 60). Auch in der Serie *4 Selfportraits* (1973) ist die Geschlechtszugehörigkeit nicht identifizierbar (Abb. 61a-d). Urs Lüthi spielt mit seiner eigenen androgynen Erscheinung und lässt den Betrachter im Unklaren mit der Zuordnung der Identität.

Im Schwanken zwischen der möglichen Geschlechtszugehörigkeit zeichnet sich eine Auseinandersetzung mit der „Problematik der Identität von Realität und Fiktion, Bewußtem und Unbewußtem in jenen Bereichen“, „in denen das ‚Ich‘, noch nicht prädisponiert, sich selbst bestimmt.“⁵²⁹ Die Betonung des androgynen Ideals als Einheit des Vollkommenen in der eigenen körperlichen Erscheinung führt bei Urs Lüthi's Inszenierungen zu der Frage nach den Kriterien der Geschlechtsbestimmung schlechthin. Gilt der Körper mit seinen Geschlechtsmerkmalen als das Bezeichnende oder als das Bezeichnete? Die Fotografien lassen keine Rückschlüsse auf die körperliche Identität zu. Der Blick des Betrachters wird auf das Äußere des Künstlers gelenkt, wobei die Identitätszuweisung das „Vorhandensein der dafür erforderlichen Genitalien“⁵³⁰ mit einschließt.

Lediglich in der 20-teiligen Serie *Numbergirl* (1973) gibt Urs Lüthi den Blick auf seinen entblößten Oberkörper frei, der nur scheinbar der körperlichen Zuordnung zu einer Eindeutigkeit verhilft (Abb. 62a und b). Die Brusthaare, die nicht auf jeder Aufnahme zu

⁵²⁹ Andreas Vowinckel: Jürgen Klauke – Obsessionen und ‚Chiffre‘, in: Jürgen Klauke. Eine Ewigkeit ein Lächeln. Zeichnungen, Fotoarbeiten, Performances 1970/86, Ausstellungskatalog Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 26.10. – 7.12. 1986, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 20.2. – 29.3. 1987, Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam, 26.4. – 8.6. 1987, Museum Ludwig, Köln, 1.9. – 15.10. 1987, hg. v. Andreas Vowinckel/Evelyn Weiss, Köln 1986, S. 140.

⁵³⁰ Carol Hagemann-White: Wir werden nicht zweigeschlechtlich geboren..., in: Sabine Hark (Hrsg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie (= Lehrbuchreihe zur sozialwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung der Sektion Frauenforschung in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, Bd. 3), Opladen 2001, S. 31.

sehen sind, stehen bisweilen im Kontrast zur Physiognomie, die sich innerhalb der Serie kontinuierlich wandelt. Lüthi durchspielt in dieser Serie nicht nur verschiedene Altersstufen, um damit auf den allmählichen Verfall der einst als ideal erachteten androgynen Erscheinung zu verweisen. Darüber hinaus erschwert er mittels vor die Brust gehaltener Fotos erneut den unmittelbaren Blick auf den Körper und dessen geschlechtlicher Identität. Indem Urs Lüthi frontal zur Kamera blickt, fixiert der den Betrachter und zieht dessen Blick auf das Mimikspiel des Androgynen. Die Ambivalenz seiner Erscheinung bleibt bewahrt durch die Maske des Blicks. Die Kamera nimmt dabei nicht nur die Perspektive des Betrachters ein, sondern fungiert auch als Spiegel der Selbstinszenierung. In diesem Fall richtet Urs Lüthi den Blick auf sich selbst in narzisstischer Manier, um sich seiner Schönheit zu vergewissern. Im Zusammentreffen beider Geschlechter in einem Körperbild als hermaphroditische Einheit findet der Protagonist zu einer Eigenliebe, die ihn mit seiner Erscheinung versöhnlich stimmt. Er findet in sich selbst das gegengeschlechtliche Objekt seiner Begierde. Er verfügt darüber hinaus auch über eine genügend große Distanz zwischen seinem Selbst und dem Bild, das zwar sein Erscheinungsbild widerspiegelt, jedoch durch das Objektiv der Kamera aufgenommen ist. Der Selbstdarsteller erfährt erst im Resultat der Fotografie die Wirkung seines Körperbildes auf sich selbst.

Die Serie *4 Selfportraits* zeigt Urs Lüthi liegend und mit einem Seil verschnürt vor dunklem Hintergrund (Abb. 61a-d). Diese Aufnahmen montiert er in Rahmen, die Nahaufnahmen vier verschiedener Pflanzen bieten. Schilfgras, Farn, Rhododendron und eine weitere, nicht näher bestimmbare blühende Pflanze stehen in Kontrast zu dem sich im jeweiligen Bildzentrum windenden verschnürten Künstler. Ein helles geöffnetes Hemd und eine dunkle Weste – ebenfalls geöffnet – geben zwar den Blick auf den Bauch des Protagonisten frei, verhindern jedoch eine eindeutige Bestimmung der Geschlechtsidentität. Auch das Gesicht, das nur einmal vom Betrachter abgewandt ist, entzieht sich der klaren Zuordnung.

Urs Lüthi liefert sich dem Betrachter aus. Narziss erliegt seinen Begierden und wird somit selbst zum Objekt der Begierde anderer. Der Blick des Künstlers ist nicht mehr provozierend auf die Kamera gerichtet. Schon beinahe ängstlich und devot windet sich Urs Lüthi vor der Kamera. Die ihm umrahmende Natur vermittelt den Eindruck von Unberührtheit – jedoch eher in dem Sinne, dass der Eingriff des Menschen in seine Umwelt nicht offensichtlich wird. Der Kontrast der Bildpaarungen innerhalb eines Rahmens greift nicht nur die Divergenz von Natur und Kunst auf, sondern auch die vermeintliche Gegenüberstellung von „natürlichen“ Geschlechtern im Sinne der biologischen Zuordnung mit

der kulturellen Konstruktion von Geschlechtsidentitäten. Dies zeigt sich im Aufeinanderstoßen von scheinbar unberührter Natur und offensichtlicher Inszenierung des in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkten Körpers. Die zugeschriebene Geschlechtsidentität nötigt jeden Einzelnen zu einem klaren Bekenntnis seiner individuellen Identität. Der „Natur“ – oder dem, was noch als natürlich erachtet werden kann – ist nur noch im Hintergrund Raum geboten. Die Grenzziehung zwischen Körperempfinden und Körper-Haben im Hinblick auf die Geschlechtszugehörigkeit ist vorgegeben.

4.5.1.2 Erscheinung als Mythos im Spiegel

Fotografien mit der Betonung der androgynen Erscheinung des Künstlers weisen einen hohen Grad an Inszenierung auf. Entweder reflektiert Urs Lüthi in diesen Aufnahmen das Medium der Fotografie selbst – dies geschieht beispielsweise in der 1972 entstandenen Arbeit *I'll be your mirror* (Abb. 60). Oder er bringt den Gegenstand der Inszenierung in einen neuen Kontext, wie dies in der vierteiligen Serie der Selbstporträts von 1973 geschieht (Abb. 61a-d), wenn Fotografien mit scheinbar konträren Gegenständen miteinander kombiniert werden und so den Eindruck eines Sinnzusammenhangs suggerieren.

Urs Lüthi nutzt den Aspekt der Unmittelbarkeit in der Beziehung zwischen fotografierendem Subjekt, das gleichzeitig die Position des Betrachters einnimmt, und fotografiertem Objekt. Darüber hinaus macht er sich die vermeintliche Objektivität des Mediums für seine Inszenierungen zu Nutzen. Diese Verbindung garantiert die emotionale Nähe zwischen dem Aufgenommenen und seinem Bild.⁵³¹ Indes durchbricht der Protagonist diesen intimen Bezug zwischen seiner Selbstinszenierung und der daraus hervorgehenden Aufnahme, indem er den Betrachter in die Inszenierung mit einbezieht. Der frontale Blick in die Kamera baut eine kommunikative Ebene auf, die über das Bezugssystem von Fotograf und Fotografiertem hinausreicht.

Als *Numbergirl* posiert er vor der Kamera und vermittelt dabei den Eindruck, mit dem Gegenüber Kontakt aufnehmen zu wollen, dessen Aufmerksamkeit auf sich, seinen Körper und die anstelle von Nummern präsentierten Fotografien zu lenken (Abb. 62). Doch meint er nicht unbedingt auch seinen eigenen Körper, von dessen Attraktivität er überzeugt zu sein scheint. Vielmehr greift die Inszenierung etwas außerhalb der Fotografie Liegendes auf.

⁵³¹ Rainer Michael Mason: Ohne Titel, in: Transformer. Aspekte der Travestie, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, 17.3. – 15.4. 1974, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1974, Museum Bochum, Kunstsammlung Bochum, 1975, hg. v. Jean-Christoph Ammann, Luzern 1974, o. S.

Die Nachahmung der *Numbergirls*, die während Boxwettkämpfen dem anwesenden Publikum die Zahl der eingeläuteten nächsten Runde mit Hilfe eines Schildchen bekannt geben, verweist auf das Klischee von Männersport und jungen Frauen als dekorativem Element.⁵³² Lüthi spielt mit diesem Stereotyp der den Frauen von Männern zugewiesenen Rolle, indem er sich selbst in Szene setzt und dabei die Mimik und Gestik übernimmt. Der entblößte Oberkörper persifliert den Aspekt der sexuellen Attraktivität der Mädchen.

Anstelle der Präsentation des Körpers unmittelbar vor Publikum spielt der Künstler außerdem mit dem Moment der Distanz und Nähe, die sich aus dem Medium der Fotografie ergibt. Die Nähe des Fotografen während der Inszenierung ermöglicht die Distanz zum Betrachter des fotografischen Abzugs. In diesem ambivalenten Verhältnis zeichnet sich die Inszenierung als Mythos ab. Denn Urs Lüthi setzt hier gezielt seine androgyne Erscheinung ein, um mit diesem Wechselspiel zwischen den Geschlechtern mit den Klischees zu kokettieren bzw. diese Klischees für seine Zwecke zu entfremden. Der Blick in die Fotokamera gerät indes nicht zum narzisstischen Blick in den Spiegel, da Lüthi entsprechend dem von ihm gewählten Bildtitel als Objekt vor der Kamera eine Funktion zu erfüllen hat. Er zeigt dem Betrachter zwar keine Nummern an, da es auch keine Runden innerhalb eines Kampfes um die Geschlechtsidentität zu zählen gibt. Vielmehr vergrößert er die Distanz zum Rezipienten durch die Fotografien, die er vor seinen Oberkörper hält. Das Bild im Bild suggeriert einen inhaltlichen Bezug, der bei näherer Betrachtung indes beliebig scheint.

Einen weiteren Aspekt des Androgynen bringt Urs Lüthi in die Inszenierung *I'll be your mirror* mit ein. In dieser Aufnahme verzichtet er auf Distanz bildende Elemente wie zusätzliche Fotografien. Die Selbstdarstellung in androgyner Erscheinung unterliegt einer offensichtlichen Manipulation des Medium Fotografie. Die Unschärfe der Kameraeinstellung lässt die Konturen der Gestalt des Künstlers verschwimmen. Diese technische Konturlosigkeit entspricht der inhaltlichen Konzeption der Aufnahme. Urs Lüthi bietet in dieser Inszenierung kein klar umrissenes Bild des Mythos. Androgynie im Sinne des Mythos versteht sich als Einheit aus beiden Geschlechtern, wobei sich die Definition auf die sprachliche Umschreibung beschränkt und kein konkretes Anschauungsmaterial bietet. Das Bild der Androgynie entsteht im Kopf des Rezipienten. Indem Urs Lüthi vorgibt, in seinem Abbild Spiegel des Betrachters – gleich welchen Geschlechts – zu sein, dient die

⁵³² Im Zeitalter zunehmender Digitalisierung ist das Numbergirl bei Boxkämpfen nicht mehr notwendig. Dafür gibt es eine neue Variante in einer von Männern dominierten Sportwelt in der Formel 1, wenn junge Frauen und Mädchen in den Farben des jeweiligen „Rennstalls“ telegen für die Sponsoren in die Fernseh- und Fotokameras lächeln.

Fotografie nicht länger als vermeintlicher Spiegel einer von der Kamera festgehaltenen Wirklichkeit. Das fotografische Abbild konfrontiert den Betrachter mit seiner eignen Geschlechtsidentität, denn „in der Weichzeichnung verschwinden alle Details, mit deren Hilfe der Betrachter sich als nicht betroffen entziehen könnte“⁵³³, da die Unschärfe der Konturen kein klares Abbild einer tatsächlichen Identität zeigt, sondern unzählige Möglichkeiten von Bildern zulässt. Mit dem Einsatz der Fotografie als „Spiegel des Wirklichen“⁵³⁴ verdoppelt Urs Lüthi die Funktion der Fotografie. Sie hält in einer scheinbar dokumentarischen Absicht die Ansicht seines Körperbildes in entsprechender Aufmachung fest und vermittelt damit dem Rezipienten einen Eindruck davon, wie es gewesen ist.

Da die fotografische Aufnahme nicht nur einen Referenten vor der Kamera benötigt, sondern auch jemanden, der die Technik der Kamera bedient, muss auch der Blick des Fotografen mit berücksichtigt werden. Er nimmt zuerst die Position des Betrachters ein, gibt dessen Perspektive vor. Deshalb fließen in der Aufnahme auch Objekt der Beobachtung und betrachtendes Subjekt zusammen⁵³⁵ – der Betrachter und der Fotograf sind demnach mit im Bild. Philippe Dubois stellt in seiner Theorie des fotografischen Akts eine Analogie zwischen der Fotografie und der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce her und ordnet der Funktion der fotografischen Aufnahme als Spiegel des Wirklichen, wie sie noch zu Beginn der theoretischen Auseinandersetzung mit dem neuen Medium verstanden wurde, den Aspekt des Ikon zu. Darunter versteht Peirce ein Zeichen „insoweit es einem anderen Objekt *ähnlich* ist und eine Idee hervorruft, die – da sie sich selbst ähnelt – ihrem Objekt *ähnlich* ist.“⁵³⁶ In der Eigenschaft der Spiegelung von Referenten vor der Fotokamera stellt die Fotografie keine Wirklichkeit her, sondern bietet Abbilder dessen, was sich zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Kamera befunden hat. Wenn Peirce in diesem Zusammenhang den Aspekt der Ähnlichkeit zwischen Objekten hervorhebt, gilt dies auch für die Inszenierung des Körperbildes bei Urs Lüthi. Sein idealisiertes Bild als Androgyn weist Ähnlichkeiten mit beiden Geschlechtern auf, sofern nicht doch noch weitere Kategorien hinzugefügt werden müssten. Er beansprucht durch diese Idealisierung den Status des Mythos, wenn nicht gar der Ikone selbst.

⁵³³ Christoph Blase: Das Leben der Photos, in: Urs Lüthi, Ausstellungskatalog Bonner Kunstverein, 20.9. – 21.11. 1993, Kunstforum am Markt, Bremen, Februar – März 1994, Museum Wiesbaden, 23.4. – 2.7. 1995, Freiburger Kunstverein, September – Oktober 1995, Kulturabteilung – Galerie im Stadthaus Klagenfurt, Klagenfurt 1993, S. 30.

⁵³⁴ Vgl. die Terminologie Philippe Dubois' in: Der fotografische Akt (1998).

⁵³⁵ Klaus Honnef: Simulierte Wirklichkeit – inszenierte Fotografie. Bemerkungen zur Paradoxie der fotografischen Bilder in der modernen Konsumgesellschaft, in: Kunstforum International, Bd. 83 (März – Mai 1986), S. 89.

⁵³⁶ Charles S. Peirce: Semiotische Schriften, Bd. 1, hg. und übers. von Christian Kloesel/Helmut Pape, Frankfurt a. M. 1986, S. 346. Hervorhebung im Original.

Ein anderer Aspekt der Fotografie als Spiegel hält eben diesen dem Betrachter vor, wie dies der Bildtitel suggeriert. Wenn sich Urs Lüthi selbst zum Spiegelbild jedes Rezipienten macht, zwingt er diesen, sich mit dem Abbild zu identifizieren. Nicht der Künstler ändert seine Erscheinung und unterwirft sich den Kategorisierungen und Stereotypisierungen. Der Rezipient ist dazu aufgefordert, sich in dem Gesehenen zu finden. Die Unschärfe der Konturen entspricht der Schwierigkeit, sich selbst in seinen eigenen Facetten wahrzunehmen.

4.5.2 Katharina Sieverding

4.5.2.1 Neutralität der Geschlechtsidentität

In gewisser Weise ähneln sich die künstlerischen Mittel der Selbstinszenierung bei Urs Lüthi und Katharina Sieverding. Auch sie lenkt den Blick des Betrachters auf ihr Gesicht, dessen Zügen mit Hilfe von Schminke zu einer androgynen Erscheinung verholfen wird. In der fünfteiligen Fotosequenz *Transformer* (1973/74) sind jeweils zwei identische Porträtaufnahmen übereinander in einen Rahmen montiert (Abb. 63). Das Gesicht der androgynen Gestalt ist dabei überlebensgroß und füllt die gesamte Bildfläche aus. Das helle, durch die Belichtung schon fast grell ausgeleuchtete Gesicht steht im Kontrast zum schwarzen Hintergrund. Dunkel geschminkte Augen vermitteln den Eindruck einer Larve, hinter welcher sich das Wirkliche verbirgt.

Katharina Sieverding reduziert die Verwendung verfremdender Maskeraden auf die Schminke, die dem Gesicht seine Dreidimensionalität nimmt. Lediglich die Augenpartie tritt gegenüber der hellen Gesichtsfäche deutlich zurück. Der Bildtitel suggeriert eine vollzogene Verwandlung des/der Protagonisten/in. Tatsächlich lässt die Inszenierung keine eindeutigen Rückschlüsse auf die Geschlechtsidentität und auf die dargestellte Persönlichkeit zu. Die fünf Doppelbildnisse zeigen aus verschiedenen Perspektiven aufgenommene Ansichten von Gesichtern, die jedoch stets nahezu frontal in die Kamera blicken. In dieser Reihung der Aufnahmen erscheint die inszenierte Transformation immer wieder neu. Sie vermittelt den Eindruck einer beibehaltenen Identität des Dargestellten. Tatsächlich sind zwei verschiedene Gesichter zu einer Bildtafel vereint. Klaus Mettig⁵³⁷ als Partner Katha-

⁵³⁷ Gislinde Nabakowski: Katharina Sieverding, in: Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank, Ausstellungskatalog Hara Museum of Contemporary Art, Tokio, Oktober 1998 – Januar 1999, Kestner Gesellschaft Hannover, 13.3. – 30.5. 1999, Centre National de la Photographie, Paris, Juni – August 1999, Akademie der Künste, Berlin, Januar – März 2000, Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Januar – März 2001, hg. v. Luminita Sabau, München/London 1998, S. 312.

rina Sieverdings verhilft der Transformation von weiblicher Geschlechtsidentität in den Bereich des Androgynen zu einem Gegenpart aus der Richtung des Maskulinen (Abb. 64).

Mit Hilfe des Fotoapparates und der Aufnahmetechnik und nicht zuletzt der Schminke verlieren beide Protagonisten nicht nur ihre individuelle Identität, sondern gleichzeitig auch ihre Geschlechtsidentität. Beide Erscheinungen treffen sich in der Neutralität des Individuellen und des sexuell determinierten Körpers. Das flächige Gesicht mit den tiefen Augenhöhlen, die den unmittelbaren Blick des Betrachters abwehren, verweist auf ein Ideal, das an keiner Identität mehr festgemacht werden kann. Die Künstlerin versteht die Travestie als „eine Kommunikationsstufe, auf der versucht wird, sich einem geschlechtlichen Rollenverhalten, das die Leistungsgesellschaft an aufgezwungenen Verhaltensweisen bereithält, zu entziehen.“⁵³⁸ Es geht also nicht darum, ein anderes Geschlecht zu imitieren, weil dadurch ein Rückfall in die Rollenklischees gegeben wäre, die sie gerade überwinden möchte, um etwas Neuem Raum zu gewähren. Dieses Neue besteht in der Erweiterung möglicher Geschlechtsidentitäten, einem Ausbruch aus der gesellschaftlich determinierten dichotomen Norm.

Katharina Sieverding schafft mit dieser Inszenierung ein Paradox der Identität und der Identifizierung, indem sie dem Betrachter die Möglichkeit der Zuordnung nicht mehr länger bietet. Das Antlitz als erstes Mittel, um den Anderen zu identifizieren, und eine äußere Kennzeichnung von Individualität und Subjektivität stehen dem Gesicht als sozialer Maske entgegen.⁵³⁹ In der Selbstinszenierung der Künstlerin wird die Wiedererkennbarkeit und Individualität so weit neutralisiert, bis nur noch eine soziale Maske im Sinne einer geschlechts- und identitätslosen Gestalt übrig bleibt. Diese soziale Maske meint die Konstruktion der Geschlechtsidentität: Nicht die eigene Befindlichkeit entscheidet über das Geschlecht, sondern eine fremde Bestimmung von außen. Die Abkehr von der Festlegung anhand der Genitalien und der entsprechenden Visualisierung durch Kleidung, Haltung und Gebärden mündet in eine Neutralität, die dem Individuum Entfaltungsfreiraum bietet. Katharina Sieverding idealisiert ihre Erscheinung nicht im Sinne einer mythologischen Gestalt, in der die stets antagonistisch gedachten geschlechtsspezifischen Eigenschaften zu einer Vollkommenheit gelangen. Die Verwendung fotografischer Aufnahmen ihres Partners im Rahmen der Inszenierung lenkt den Blick auf den trügerischen Schein

⁵³⁸ Anmerkung Katharina Sieverdings, in: *Transformer. Aspekte der Travestie*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern 17.3. – 15.4. 1974, Neue Galerie Am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1974, Museum Bochum, Kunstsammlung Bochum, 1974, hg. v. Jean-Christophe Ammann, Luzern 1974, o. S.

⁵³⁹ Abigail Solomon-Godeau: *The Face of Difference*, in: Katharina Sieverding. *Eine Installation*, Ausstellungskatalog Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 17.9. – 31.10.1993, hg. v. Abigail Solomon-Godeau, Regensburg 1993, S. 11.

des geschlechtlichen Körpers als Objekt der Begierde, auch wenn sich die Darstellung auf das Gesicht beschränkt.

Andere Inszenierungen Katharina Sieverdings zeigen eine ähnliche Tendenz zur Neutralisierung der Erscheinung, ohne einen männlichen Widerpart zu integrieren. Die Betonung des Gesichts steht dabei im Zentrum der Fotografien. Die frontalen Aufnahmen füllen den Bildraum aus und beanspruchen die Aufmerksamkeit des Betrachters. Eine strenge Frisur verleiht der Künstlerin zusätzlich zur Schminke eine maskulin anmutende Erscheinung. Die Neutralität der Geschlechtsidentität durch die entsprechende Inszenierung der Physiognomie überträgt sie auch auf den Ausdruck. Das Gesicht selbst wird zur Maske, auch ohne Verwendung weiterer verfremdender Mittel. Der fixierende Blick, den sie auf den Betrachter richtet, ist gleichermaßen verhüllt und unverhüllt. Denn Katharina Sieverding tritt nicht als sie selbst in Erscheinung, sondern als Inszenierung der androgynen, nicht mit ihrem Selbstbild übereinstimmenden Identität. Unverhüllt erscheint ihr Blick, indem er nur durch die Distanz der Fotokamera auf den unmittelbaren Kontakt mit dem Betrachter verzichten muss. Die Maske der Neutralität ermöglicht außerdem die Spiegelung des Rezipienten – gleich welchen Geschlechts – in der Identitätslosigkeit, die mit den konventionellen Rollenvorstellungen der Zeit bricht.

Mit ihren frühen Fotografien erstellt Katharina Sieverding Ansichten eines Körperbildes, das zwar unmittelbar mit ihr zu tun hat, jedoch durch die Inszenierung an Identität verliert. Sie tritt aus den Rollenklischees heraus, indem sie keine andere Identität für sich in Anspruch nimmt, sondern sich und ihr Bild von sämtlichen Geschlechtskonventionen befreit. Aus dem Transformationsprozess geht keine neue und gegengeschlechtliche Persönlichkeit hervor. Sie entzieht ihr Erscheinungsbild jeder nur denkbaren konkreten Zuordnung zu gesellschaftlich bestimmten Kategorien.

4.5.2.2 Montage als Maske

Katharina Sieverdings Fotoinszenierungen in der Serie *Transformer* weisen Unschärfen in den Konturen auf. Überblendungen und Montagen verhindern einen unmittelbaren Blick auf die entrückte Erscheinung (Abb. 65). Zwei übereinander gelegte Negative mit einer geringfügigen Verschiebung bei der Entwicklung der großformatigen Fotografien erzeugen zum einen den Eindruck der Grenzverwischung und zum anderen auch eine Tiefenräumlichkeit, die durch die starke Ausleuchtung des Gesichts gerade vermieden

wird. Daraus entsteht eine Diskrepanz im medialen Bild, die der ambivalenten Erscheinung auf der Bildoberfläche entspricht. Wenn Katharina Sieverding zudem Klaus Mettig in die Inszenierung mit einbezieht, dessen Präsenz im Bild aber dem Betrachter im Titel verschweigt, schafft sie eine weitere Distanz von Körperbild und Darstellung. Sie bedient sich der Bildmanipulation, um die Maskerade zu verdoppeln. Nicht nur ihr Gesicht wird mit Hilfe von Schminke verfremdet und der unmittelbaren Rezeption entzogen. Auch die Fotografie gibt den Blick nur wie durch einen Schleier gefiltert auf das Objekt frei.

In der Serie *Transformer* lenkt Katharina Sieverding den Betrachter von der Einzelrezeption einer Fotografie ab. Die überlebensgroßen Aufnahmen verhindern eine Auseinandersetzung mit dem einzelnen Porträt. Die sie umgebenden Fotografien üben durch die starke Hell-Dunkel-Kontrastierung einen Einfluss auf die Betrachtung aus.

Mit Hilfe der Montage aus weiblichen und männlichen Bestandteilen innerhalb einer Serie rekonstruiert die Künstlerin den Mythos der ursprünglichen Einheit der beiden Geschlechter. Das Bild des Zwillingspaars drängt sich dabei auf, das gleichzeitig den gemeinsamen Ursprung, die Teilung in zwei einander entgegen gesetzte Geschlechtszugehörigkeiten und die Ähnlichkeit in der Erscheinung thematisiert. Denn „Zwillinge sind in gewissem Sinne auch nur die beiden Hälften einer einzigen mythischen Person, durch Spaltung aus deren Körperhälften entstanden.“⁵⁴⁰ Bei Katharina Sieverding und Klaus Mettig ist der Schnitt offensichtlich durch die vollkommene, androgyne Gestalt entlang der beiden Geschlechtspole männlich / weiblich vollzogen. Doch auch komplementäre Paarungen gehen immer wieder auf den Entstehungsmythos eines unterstellten Ganzen zurück. Selbst Adam und Eva bildeten entsprechend der jüdischen Esoterik ursprünglich eine körperliche Einheit, die „im Tiefschlaf geteilt wird“ und aus deren „Seite (tselah, irreführend mit ‚Rippe‘ übersetzt) die Weiblichkeit ausscheidet.“⁵⁴¹ Doch die auf diese Weise voneinander getrennten Hälften suchen nach Wegen der Vereinigung. Als Zwillingsspaar müssen beispielsweise Ulrich und Agathe in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1925-42) feststellen, dass ihre Vereinigung nicht zur mythischen Vollkommenheit führt, sondern beide durch den Inzest gesellschaftlich ausgrenzt.⁵⁴²

⁵⁴⁰ Hermann Baumann: Das doppelte Geschlecht. Ethnologische Studien zur Bisexualität in Ritus und Mythos, Berlin 1980, S. 338.

⁵⁴¹ Hans Biedermann: Das Androgyn-Symbol in der Alchemie, in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, 17.11. 1986 – 4.1. 1987, Kunstverein Hannover, 7.2. – 12.4. 1987, hg. v. Ursula Prinz, Berlin 1986, S. 59.

⁵⁴² Achim Aurnhammer: Die eins waren, eins sind oder eins sein möchten, in: Hartmut Meesmann/Bernhard Sill (Hrsg.): Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität, Weinheim 1994, S. 183.

Unter Zuhilfenahme von fotografischen Aufnahmen ihres männlichen Partners für ihre Körperbildinszenierung als *Androgyn* verwischt Katharina Sieverding die Grenzen zwischen den Geschlechtern und sucht nach einem Weg, die ursprüngliche Einheit der Geschlechter zumindest optisch wiederherzustellen. Als eindeutige Inszenierung der eigenen und der gegengeschlechtlichen Erscheinung vor der Fotokamera entsteht eine Distanz, die nicht nur das Verhältnis zum Betrachter betrifft, der sich nicht von der wirklichen Geschlechtszugehörigkeit überzeugen kann. Diese Distanz betrifft auch das Verhältnis von Kunst und Leben, das sich am Werk selbst abzeichnet. Katharina Sieverding inszeniert keine lebenswirkliche Begebenheit, indem sie nicht allein ihre körperliche und geschlechtliche Identität und diejenige ihres Partners Klaus Mettig in einen künstlichen Kontext transformiert. Vielmehr entrückt sie auch die Resultate ihrer Inszenierung der Wirklichkeit. Auf beiden Ebenen schafft sie eine Distanz zum Leben und damit auch zu den Konventionen. Der extreme Hell-Dunkel-Kontrast mit den schwarz umrandeten Augenhöhlen und der schwarze Hintergrund vermitteln deshalb den Eindruck von Totenköpfen, wären die Augäpfel und die Pupillen nicht doch noch durch die Lichtreflexe sichtbar.

Katharina Sieverding bringt ihre bildhafte Vereinigung mit dem „anderen Geschlecht“ auf eine Bildebene, die an der Spaltung festhält. Denn die fotografischen Aufnahmen sind doppelt übereinander angeordnet und zu einer fünfteiligen Reihe verbunden. Eine Vereinigung zur androgynen Vollkommenheit gibt es folglich nur in der Montage der übereinander gelegten Negative, wobei auch hier die Geschlechtsgrenzen nicht überschritten werden. Die Fotografie verliert hier ihren Anspruch auf Repräsentation der Wirklichkeit.

In Form der Montage verschafft Katharina Sieverding ihrem Androgynie-Konzept eine eigene Wirklichkeit, die sich von den gängigen Vorstellungen des Vollkommenen abwendet, da es die Vollkommenheit so nicht geben kann. Sie unterwandert Urs Lüthi's Inszenierung als Ideal durch die offensichtliche Manipulation am Medium selbst. Ihre Erscheinung entspricht nicht wirklich den Vorstellungen der Androgynie und bedarf deshalb des Eingriffs in die Präsentation des inszenierten Geschlechtsbildes. Anhand der übereinander gelegten Negative verdoppelt die Künstlerin die Maske und baut deshalb auch eine noch größere Distanz zum Betrachter auf, als dies schon durch die Fotografie selbst gegeben ist. Ihre Erscheinung tritt hinter dieser fotografischen Maske zurück. Die Fotografie vermittelt dabei ein Bild, das sich folglich nicht mehr auf etwas tatsächlich vor der Kamera Vorhandenes beziehen kann. Denn der Referent ist als solcher nicht mehr Garant für Au-

thentizität. Seine Erscheinung auf der Fotografie hat nichts mehr mit seiner tatsächlichen äußeren Gestalt zu tun. Der fotografische Abzug nach der vorgenommenen Manipulation, der letztlich als Werk in der Öffentlichkeit präsentiert wird, nimmt eine eigene Realität für sich in Anspruch. Er macht etwas sichtbar, was die Spur des Referenten allein nicht vermag: Er weist über die Grenzen des Selbst hinaus, zeigt eine Identität jenseits der komplementären Geschlechtlichkeit und vermittelt Anschauungsbeispiele des die Konventionen überschreitenden Denkbaren. Katharina Sieverdings Verwendung der Fotografie bietet einen Einblick in deren Macht, „auch dem Unsichtbaren zu sichtbarer Existenz zu verhelfen“⁵⁴³, d. h. über das Gezeigte hinaus zu weisen.

4.5.3 Jürgen Klauke

4.5.3.1 Zweigeschlechtlichkeit als Maskerade

Gleich mehrere Inszenierungen des Körpers und des an ihm entworfenen Geschlechtsbildes zeigen Jürgen Klauke in seinen auffälligen Maskeraden. Frühe Fotoserien lenken den Blick auf die androgyne Wirkung des Gesichts, wie beispielsweise in der Frequenz *Ich & Ich* (1970) ist Klauke bestrebt, trotz Bart, durch das Auftragen von Schminke eine Wandlung zum Weiblichen hin zu vollziehen (Abb. 66). Spätere Sequenzen beziehen den gesamten Körper mit ein. Jürgen Klauke belässt es dabei nicht, allein auf seine eigene Erscheinung aufmerksam zu machen. Vielmehr zeigt er anhand der Maskerade mittels selbst angefertigter Körperteilattrappen auf die Konstruktion der Geschlechtlichkeit, die auf der Überbewertung der Geschlechtsmerkmale beruht.

Während Urs Lüthi und Katharina Sieverding versuchen, den Betrachter durch die Auflösung der Geschlechtsgrenzen in der Darstellung in die Irre zu führen, demaskiert Jürgen Klauke gerade dieses Versteckspiel der Geschlechtsidentität. Er verlagert in der Fotosequenz *Self Performance* (1972/73) die Präsentation der an sich geschlechtsbestimmenden Merkmale, die unter der Kleidung verborgen bleiben, an die Oberfläche und bricht damit ein gesellschaftliches Tabu der Zeit (Abb. 67).

Kleidung soll zum einen die primären und sekundären Geschlechtsmerkmale verbergen und zum anderen eine geschlechtsspezifische Identifizierung ermöglichen. Jürgen Klauke kehrt dieses Verhältnis um, indem er auf einem weißen Brautkleid mit tiefem Ausschnitt kleine Stoffteile appliziert, deren Form an weibliche Genitalien erinnern. Schwarze

⁵⁴³ Gudrun Inboden: Wer lebt, wird sehen, in: Katharina Sieverding, Ausstellungskatalog Biennale Venedig 1997, hg. v. Gudrun Inboden, Ostfildern-Ruit 1997, o. S.

Haarbüschel unterstützen diesen Eindruck. Der tiefe Ausschnitt ermöglicht den Blick auf die behaarte männliche Brust. Beide Geschlechter finden sich gleichermaßen im Bild repräsentiert, jedoch unter Verwendung unterschiedlicher Mittel. Während sich die applizierten Genitalien als offensichtliche Attrappen erweisen, vermittelt der Körper des Künstlers selbst das Bild eines Mannes.

Das subversive Spiel mit den Geschlechtsrollen überträgt Jürgen Klauke auch auf die Darstellung seines Selbstbildes. Denn die Zerrissenheit der Identität in der Performanz beider Geschlechter wirkt sich auf die Inszenierung für die Fotokamera aus. Damit ist indes nicht seine persönliche Identität angesprochen, wie dies der Titel der Arbeit suggeriert. Das Selbst zeigt sich als etwas vom Körper Gelöstes, das in der Inszenierung nach einem adäquaten Bild sucht. Oder, wie Peter Weibel dies formuliert: „[W]äre das Selbst eine Kategorie des Seins, bedürfte es keiner Performance, keines Theaters, keines Ereignisses, das es darstellt.“⁵⁴⁴ Die „Intim-Performance“, wie Klauke seine frühen Serien zusammenfasst, wäre überflüssig, weil wir alle permanent unser Geschlecht in der Öffentlichkeit darstellen. Die fotografisch festgehaltene Verwandlung eines maskulinen Körpers in schwarzem Lederdress in eine weiße, scheinbar jungfräuliche Braut, ausgestattet mit den dazugehörigen Attributen wie Lilienstrauß und Brautschleier, bietet dem Betrachter verschiedene Ansichten der Geschlechtskonstruktion. Um den Brustkorb geschnallte Stoffgebilde ersetzen weibliche Brüste, deren Form indes eher an erigierte Penisse erinnert. In gleich drei verschiedenen Größen und Ausführungen der Penisse verändert Jürgen Klauke auf diese Weise sein Körperbild, ohne auf die Darstellung seiner gegebenen Maskulinität zu verzichten. Auch eine im Schritt befestigte künstliche Vulva verleiht Klauke nicht wirklich einen effeminierten Körper, sondern verdeutlicht die Diskrepanz zwischen dem Körper und dem an ihm erzeugten Bild.

Stark autoerotische Züge nimmt die Selbstdarstellung in zwei verschiedenen Fotografien innerhalb der Sequenz an, sobald sich der Protagonist, über die rechte Schulter blickend, seinem eigenen Spiegelbild zuwendet und dabei einen Strauß weißer Lilien im Arm hält. Das im Schritt offene Kleid gibt den Blick auf das künstliche weibliche Geschlecht frei, eine Lilienknospe – in ihrer Form an einen Phallus erinnernd – hebt sich deutlich vor den dunklen Haaren des Künstlers ab und stellt mit ihrem Stil eine direkte Linie zwischen Vulva und Kopf bis in die Augenhöhe her. Eben jene Augen richtet der Künstler vermeintlich selbstverliebt auf sich selbst und scheint sich von seinem Bild im

⁵⁴⁴ Peter Weibel: Eine postmoderne Bedingung der Fotografie: Variable Zonen der Visibilität. Zu Jürgen Klaukes ‚Prosecuritas‘-Zyklus (Phantom-Fotografie), in: Jürgen Klauke. ‚Prosecuritas‘, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld 1994, hg. v. Hans-Michael Herzog, Ostfildern 1994, S. 103.

Spiegel nicht lösen zu können. Eine weitere autoerotische Darstellung fokussiert die künstlich geschaffene Vulva, deren Vertiefung farblich betont ist. Die linke Hand des Künstlers, deren Fingernägel lackiert sind, gibt vor zu masturbieren. Weil diese Weiblichkeit jedoch nur als Maskerade für die Inszenierung angelegt wurde, kann die dargestellte Selbstbefriedigung nicht erfüllt werden. Der Körper bleibt auch hier trotz aller Transformation von seinen Merkmalen her männlich bestimmt.

In diesem Sinne thematisiert auch Jürgen Klauke die gesellschaftlich vorgegebene Dichotomie der Geschlechtsbestimmung, die auf die Befindlichkeit des Individuums keine Rücksicht nimmt. Weshalb sollte ein Mann nicht wie eine Frau empfinden dürfen und umgekehrt? Und weshalb sollte sich ein Mann nur auf die Darstellung seiner eigenen Rollenidentität beschränken und diese nicht „durch Hereinnahme weiblicher und zwitterhafter Elemente“⁵⁴⁵ bereichern können?

Die ambivalente Präsentation des Körperbildes innerhalb der Serie *Self Performance* vermittelt einen Eindruck in die veränderte Sichtweise des Mannes auf sein eigenes Geschlecht und das der Frau. Beides fließt in einem Bild zusammen, ohne die spezifischen Merkmale aufzugeben. Das Körperbild Klaukes erscheint deshalb weniger androgyn in dem Sinne, dass die verschiedenen Geschlechtsmerkmale zu einem idealen Dritten verschmelzen. Vielmehr entsteht der Eindruck eines konstruierten Bildes eines Hermaphroditen, dessen Zweigeschlechtlichkeit durch das Vorhandensein an sich divergierender Merkmale bestimmt ist. Der Körper wird auf diese Weise sexualisiert und nicht idealisiert bzw. mythologisiert, wie Urs Lüthi und Katharina Sieverding dies zu tun vorgeben. Allen drei künstlerischen Ansätzen liegt indes die Reflexion der Geschlechtlichkeit und deren Konstruktivität zu Grunde. Die Unterscheidung von *sex* und *gender*, die 1968 erstmals in der wissenschaftlichen Literatur vorgenommen wird⁵⁴⁶, inszeniert der Künstler an seinem Körperbild vor der Fotokamera, um sich von der Vorstellung des rein biologisch, anhand der äußeren Geschlechtsmerkmale, bestimmbaren Geschlechts lösen zu können. Lüthi, Sieverding und Klauke analysieren die „Natur der sexuellen Differenz [...] bis hin zu jenem Punkt, an dem die Beziehung zwischen Körper und geschlechtlicher Identität überhaupt in Frage gestellt wird“, wie dies Peter Weibel für Klauke feststellt.⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Anselm Wagner: Jürgen Klauke. Das dritte Geschlecht, in: *frame. the state of art*, Nr. 06 (März/April 2001), S. 58.

⁵⁴⁶ Vgl. Robert Stoller: *Sex and Gender. On the Development of Masculinity and Femininity*, London 1968.

⁵⁴⁷ Peter Weibel: Klaukes Kunst. Zwischen subversiver Körperpolitik und performativen Akten, in: *Absolute Windstille. Jürgen Klauke – Das fotografische Werk*, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 23.3. – 8.7.2001, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, 23.8. – 11.11.2001, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 24.4. – 4.8. 2002, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Ostfildern-Ruit 2001, S. 53.

Die Inszenierungen Jürgen Klaukes unterscheiden sich insofern von den Fotografien Lüthis und Sieverdings, als er die Betonung des sexualisierten Körpers zugleich mit Fetischen ausstattet und damit einen weiteren Schwerpunkt in die künstlerische Auseinandersetzung mit einbringt. Der performative Akt in seiner Darstellung des zweigeschlechtlichen Körpers kulminiert in einer Übertreibung, die den zeitgenössischen Betrachter provozieren soll. Mit Hilfe der Attrappen wendet er sich ab von der „natürlichen Sprache des Fleisches“, um darauf zu verweisen, „in welchem geringem Maße die Sprache der Anatomie und des Fleisches verlässlich Auskunft über die sexuelle Identität geben kann und in welchem geringem Maße diese Aspekte legitimiert sind, die Identität des Subjekts zu definieren.“⁵⁴⁸

4.5.3.2 Maske und das Bild zwischen den Bildern

In den fotografischen Selbstinszenierungen Jürgen Klaukes suggeriert die Anordnung der Einzelaufnahmen eine logische Abfolge in Sinne der Dokumentation. Bei der *Self Performance* von 1972/73 vollzieht sich ein Wandel in der äußeren Erscheinung des Künstlers von einer maskulinen Persönlichkeit in schwarzer Lederkluft hin zu einem Brautkleid, das keinen Körper benötigt, um getragen zu werden. Der Titel der Arbeit und die Wortschöpfung des Protagonisten, der diese Form von Inszenierung als „Intim-Performance“ bezeichnet, bestätigen den Eindruck einer Handlung mit entsprechender Entwicklung. Dennoch liegt der *Self Performance* keine Aktion zugrunde, die sich im Rahmen einer Erzählung in Worte fassen ließe. Jürgen Klauke bietet keinen Fotoroman, der von einer Verwandlung des männlichen Darstellers in eine Frau erzählte. Die Anordnung folgt keiner nachvollziehbaren Ordnung. In einem Gespräch mit Amine Haase bestätigt er auch, die Sequenz bzw. das ästhetische Problem sei letztlich „eine Frage des Arrangements, das man so oder so gestalten kann.“⁵⁴⁹ Damit vertritt er eine postmoderne Auffassung der Verwendung von Fotografie im Rahmen von Inszenierungen.

Klauke sieht in der Anordnung der Einzelaufnahmen zu Sequenzen eine Möglichkeit, die eindimensionale Bild-Sicht zu erweitern.⁵⁵⁰ Sprünge zwischen den einzelnen Aufnahmen, Vergleiche und Verknüpfungen mehrerer Bilder zu einer in sich geschlossenen scheinenden Struktur innerhalb der Serie bieten eine individuelle Betrachtungsweise und Erfahrung der Performanz von Geschlechtsidentität. In dieser Offenheit der Rezeption spiegelt sich die Transformation des Geschlechts zwischen zwei nicht eindeutig fixierten

⁵⁴⁸ ebd., S. 53.

⁵⁴⁹ Haase, S. 96.

⁵⁵⁰ Selbstsein und Anderssein. Gespräch Peter Weibel mit Jürgen Klauke, in: Jürgen Klauke – Cindy Sherman, Ausstellungskatalog Sammlung Goetz, München, 19.9. 1994 – 17.3. 1995, Ostfildern-Ruit 1994, S. 30.

Polen. Jürgen Klauke kokettiert mit seiner an sich schon androgynen Erscheinung, unterstützt von seinen langen Haaren. Erstes und letztes Bild der von Klauke arrangierten Bilderfolge lassen indes keinen Rückschluss auf die Identität des abgebildeten Körpers zu. Denn auf der ersten Aufnahme ist die Gestalt in Rückenansicht zu sehen, wobei die langen, dunklen Haare eine Verbindung zur Person des Künstlers herstellen. Auf der letzten Aufnahme ist lediglich ein Ausschnitt zu sehen, der die untere Hälfte des Brautkleides zeigt. Das Selbst des Künstlers begibt sich in ein Versteckspiel zwischen Körperteilattrappen und den Bildern, die er dem Rezipienten zum Betrachten anbietet. Gleichzeitig wird indes evident, dass es auch noch weitere Bilder und Ansichten des Künstlers geben muss, die er der Öffentlichkeit vorenthält. So viel er scheinbar von sich und seinen sexuellen Fantasien auch zur Schau stellen mag, bleibt doch der Eindruck des Geheimnisvollen und des Verschwiegenen – des Intimen – erhalten.

Schon die Bezeichnung „Intim-Performance“ als Sammelbegriff für die Körperbildinszenierungen Jürgen Klaukes verweist auf diesen Aspekt des äußerst Persönlichen. Denn die Entdeckung der Geschlechtlichkeit und die daran anschließende Identifizierung mit der eigenen Geschlechtszugehörigkeit vollzieht sich im Allgemeinen hinter verschlossenen Türen und nicht im öffentlichen Raum. Auch Klauke inszeniert die Transformation nicht vor Publikum, auch wenn er eine Fotokamera als quasi-dokumentarisches Mittel zulässt. Sein Blick in die Fotokamera wirkt indes wie ein Blick in den Spiegel. Er nimmt keinen Kontakt zu einem möglichen Betrachter auf, den er während der Inszenierung eigentlich gedanklich mit einbeziehen müsste. Aber er bietet dem Betrachter keine Identifikationsmöglichkeit mit dem Dargestellten.⁵⁵¹ Die Auseinandersetzung mit der eigenen Sexualität vermittelt deshalb den Anschein der authentischen Befindlichkeit des Protagonisten. Er spielt mit den unterschiedlichen Erscheinungsformen der Geschlechter, um für sich möglicherweise zu einem neuen und ihm entsprechenden Bild zu gelangen. Doch keine einzige Aufnahme bestätigt die Identität des Künstlers. Er teilt dem Betrachter nie mit, ob diese Ansicht mit seinem Selbstbild übereinstimmt. Vielmehr vollzieht er einen permanenten Wandel seines Körperbildes, um verschiedene Facetten eines Seins zu vermitteln. Deshalb ist auch in dieser Betrachtungsweise die Identität des Künstlers nicht nur zwischen den wechselnden Maskeraden, sondern auch zwischen den Bildern der Sequenz zu suchen.

Die Selbstdarstellung im Rahmen einer fotografischen Serie impliziert darüber hinaus auch einen technischen Aspekt der Fotografie als Medium. Weil die Fotografie immer nur in Einzelbildern einen zeitlich begrenzten Ausschnitt aus einer Gesamtheit möglicher

⁵⁵¹ Vowinckel, S. 139.

Bilder bieten kann, wirken die Aufnahmen statisch. Jürgen Klauke unterstreicht diesen Aspekt der Statik in der Art der Inszenierung innerhalb der Serie *Self Performance*. Denn auch hier vermitteln die einzelnen Fotografien Bilder von einem Körper, der sich wie eine Statue vor der Kamera positioniert. Der Körper ist nie wirklich in Aktion zu sehen. Es gibt scheinbar kein Davor oder Danach. Mit dieser Betonung des Statischen verleiht er seinen Inszenierungen eine fest umrissene Struktur, die der Präsentation des Geschlechts widerspricht. Denn auf den fotografischen Bildern sind keine eindeutigen, in sich gefestigten Geschlechtsidentitäten eingefangen, sondern indifferente Zwischenstufen im Sinne der Performanz, die noch nicht zu einer klaren Form gefunden hat.

IV. Zusammenfassung

Für die Kunst um 1970 lässt sich ein Bedürfnis nach der Konstruktion und Darstellung von Identitäten am Körperbild des Künstlers feststellen. Unter verschiedenen Gesichtspunkten greifen Künstler Themen der Zeit auf, indem sie selbst in die Rolle des Anderen schlüpfen. Sie verwenden hierfür Masken als verfremdende Mittel, die nicht unbedingt auch als solche zu erkennen sein müssen. Wesentlich ist nur, dass eine nachvollziehbare Differenz zwischen der persönlichen Identität des Künstlers und der von ihm thematisierten fremden Identität besteht. Mit Hilfe solcher Verfremdungen gelingt eine Verknüpfung von Gezeigtem – dem veränderten Körperbild des Künstlers – und Gemeintem – der neu angenommenen Identität, die sich aus der Konstruktion ergibt. Unterstützt wird diese offene Auffassung von Rollenspiel durch die eingesetzten Bildmedien, die den Blick auf den Körper des Künstlers für die (spätere) Rezeption zugänglich machen. Performance, Fotografie und (Video)Film verfolgen nicht allein dokumentarische Ziele, sondern greifen in die Maskerade selbst mit ein und unterstützen den performativen Akt der Identitäts hinterfragung.

Selbst noch so unterschiedlich scheinende künstlerische Ansätze in der Reflexion der Identitätsproblematik innerhalb des untersuchten Spektrums können dennoch auf eine Gemeinsamkeit zusammengeführt werden. Die Beschäftigung mit dem Körperbild als Trägermedium einer Identität geht im untersuchten Bereich über die Reflexion der eigenen Identität des Künstlers und der Beschäftigung mit persönlichen Krisen hinaus. Die eingebrachte Verfremdung der äußeren Erscheinung ermöglicht nicht nur dem Betrachter, zwi-

schen Künstler und Darstellung zu differenzieren. Auch der Künstler selbst wird durch das Tragen der Maske in seiner Selbstwahrnehmung beeinträchtigt und kann deshalb sein Äußeres als etwas von ihm zu Unterscheidendes betrachten.

Die Auswahlkriterien *Verkleidung* und *Identitätsreflexion* einer bestimmten Zeit grenzen die Vielfalt an Beschäftigungen mit dem Körperbild stark ein. Sie ermöglichen eine klare Trennung zwischen verschiedenen Formen von Darstellungen, anhand derer die Identitätsfrage gestellt werden kann. Für die Bestimmung der Kategorien, in welche sich die künstlerischen Ansätze einordnen, ist die durch die Maskerade gewählte Identität von Bedeutung. Die gewählten Beispiele zeigen unterschiedliche Darstellungen, die sich mitunter auch in ihrer Prägnanz voneinander unterscheiden. Nicht immer fällt die Wahl auf eine Form des medialisierten Körperbildes in die Zeit um 1970. In einigen Fällen ist eine Abweichung vom Schema sinnvoll, sobald ein Rückblick auf die Tradition durch ein prominentes Bild aufmerksam macht, oder ein Blick in die Kunst der Gegenwart die weiterhin bestehende Notwendigkeit mit der Auseinandersetzung thematisiert. Ein Seitenblick auf andere Sparten wie Literatur und Kinofilme zeigt, dass diese Problematik nicht nur für die bildende Kunst relevant ist, sondern auch in anderen Bereichen ihren Niederschlag findet.

Innerhalb der unterschiedlichen Kategorien bestimmen nicht nur künstlerische Reflexionen die Frage nach der Identität von Selbst und Körperbild, sondern auch wissenschaftliche Analysen auf den Gebieten der Soziologie, Psychologie und Philosophie. Medientheoretische Ansätze verweisen zusätzlich auf den veränderten Blick auf das Menschenbild in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Stereotypen spielen Überlegungen im Bereich der Individualisierung und der Sozialisation hinein. Fragen nach der Kategorisierung von Mitmenschen anhand der äußeren Erscheinung in der gewählten Kleidung und der spezifischen Körperhaltung geben einen Einblick in den alltäglichen Umgang mit Klischees.

Dagegen beschäftigt sich die Nachahmung eines Idols stärker mit der Entwicklungspsychologie und der Vor-Bildfunktion von Idealen. Über die Generalisierung des Vor-Bildes auf wieder erkennbare Merkmale, die einen Bezug zwischen Nachahmer und Objekt der Nachahmung herstellen, und die Aneignung eben dieser Merkmale entsteht ein Konstrukt der Identität, das trotz der Nachahmung individuelle Züge aufweist.

Bei der Erörterung der eigenständigen Identität, die sich mit der darstellenden Identität den Körper teilt, spielt dagegen das Phänomen der dissoziativen Identitätsstörung eine zentrale Rolle. Zeitgeschichtliche Bezüge in der Entwicklung der Gesellschaft und die Reaktion und Reflexion in Film und bildender Kunst lassen erkennen, dass die Veränderung der Persönlichkeitsstruktur keine Seltenheit ist.

Die Reflexion der Geschlechterproblematik greift Fragen nach den verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten auf, anhand derer ein gesellschaftliches Konstrukt über die Zuordnung in die Geschlechtskategorien entscheidet. Mit der Darstellung der eigenen Geschlechtszugehörigkeit und der Aneignung antipodischer Merkmale analysieren Künstler bestehende Rollenklischees und vermeintliche Ideale. Das Ausweichen auf die Androgynie spielt mit der Uneindeutigkeit der Geschlechtsdarstellung und dem Wunsch, eine neue Ordnung zu schaffen.

Sämtliche Darstellungsformen der Identitätsfragen neigen dazu, das Körperbild in einen ironisierenden, subversiven Kontext zu bringen, in welchem die Tabus der Zeit gebrochen werden. Mit Hilfe der Überspitzung und Übertreibung können diese Inszenierungen den zeitgenössischen Betrachter provozieren.

Nicht alle künstlerischen Ansätze finden Berücksichtigung. So bleibt beispielsweise die spezifische Verkleidung des Künstlerpaares Gilbert & George ausgespart. Sie verfolgen mit der Inszenierung des Körperbildes das Ziel, den Disput um die Trennung von Kunst und Leben zu veranschaulichen.⁵⁵² Durch das demonstrative Tragen von Maßanzügen verhelfen sie sich selbst zu einer Unverwechselbarkeit und sorgen gleichzeitig für die subversive Konstruktion eines „Markenzeichens“ in der Kunst.

Einen weiteren künstlerischen Ansatz, der zwar sämtliche Kriterien erfüllt, aber dennoch keine Berücksichtigung findet, bietet Adrian Piper in ihrer Maskerade als Mann, mit welcher sie sich im öffentlichen Raum bewegt und die Reaktionen der Mitmenschen auf die von ihr dargestellte Identität dokumentieren lässt. Sie bringt zusätzlich zur Annahme des anderen Geschlechts die Reflexion der ethnischen Identität in die Darstellung mit ein. Als Vertreterin einer Minorität bleibt in der Inszenierung jedoch die Auseinandersetzung mit ihrer persönlichen Identität im Vordergrund.

Im Blick auf die Kunst der Gegenwart treten neue Herangehensweisen an die Problematik der Inszenierung von Identitätsfragen auf. Eva & Adele legen zwar noch immer die Maskerade am Körper an, indem sie ihr Äußeres auffällig verändern. Doch greift die

⁵⁵² Rainer Fuchs: Exhibition – Text, in: Exhibition, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 30.9. – 27.11. 1994 im 20er Haus 1994, S. 17.

sichtbare Veränderung des Körperbildes auch auf die Konstruktion der Biographie über. Sie erteilen keinerlei Auskunft über die sich unter der Maskerade befindende Identität und erscheinen deshalb als vollkommene Kunstfiguren. Mit dieser Form der Inszenierung sind sowohl die Differenzierung zwischen persönlicher und konstruierter Identität als auch die Reflexion von Identitätskrisen nicht mehr möglich.

Eine Veränderung des am Körper entstehenden Bildes kann auch durch gezielte und dauerhafte Eingriffe in den Körper vorgenommen werden. Orlan führt dies an ihrem Körper vor, indem sie die Mittel der plastischen Chirurgie nicht zur vordergründigen Ästhetisierung ihrer Erscheinung nutzt, sondern mit deren Hilfe eine neue, hybride Identität schafft. Diese wendet sich zunächst der Idealisierung anhand verschiedener Vorbilder zu, um sich im späteren Verlauf einem neuen Prototypen anzunähern. Der Körper wird dabei zu etwas Künstlichem und unter künstlerischen Gesichtspunkten Formbarem, gleich einer Skulptur. Selbst die Identität verliert ihre Eindeutigkeit, wenn die Aktion der Transformation im Ausstellen neuer Ausweispapiere mit einem neuen Künstlernamen enden soll.⁵⁵³ Eine Steigerung in der Veränderung von Körperbildern ist – jedenfalls für den Augenblick – nicht mehr denkbar. Nur in der vollständig hybriden Welt der Cyborgs im virtuellen Raum können Körper das an ihnen hergestellte Bild und gleichzeitig die Identitätszuschreibung durch eine entsprechende Umprogrammierung ändern, wobei das vorangegangene Körperbild keinerlei Spuren hinterlässt. Doch dies ist ein anderes Thema.

⁵⁵³ Michel Onfray: De l'anatomie à l'œuvre, in: Art Press, No. 207 (Nov. 1995), S. 24

V. Literaturverzeichnis

Ausstellungskataloge (ohne Monographien):

Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit, Neuer Berliner Kunstverein, 17.11. 1986 – 4.1. 1987, Kunstverein Hannover, 7.2. – 12.4. 1987, hg. v. Ursula Prinz, Berlin 1986.

Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse im 20. Jahrhundert“ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 4.3. – 11.5. 1997, hg. v. Thomas Döring, Braunschweig 1997.

Anziehungskräfte. Variété de la Mode 1786-1986, hg. vom Münchner Stadtmuseum 1986, München 1986.

Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie, Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 18.1. – 24.3. 1985, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 19.4. – 9.6. 1985, hg. v. Erika Billeter, Bern 1985.

Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank, Hara Museum of Contemporary Art, Tokio, Oktober 1998 – Januar 1999, Kestner Gesellschaft Hannover, 13.3. – 30.5. 1999, Centre National de la Photographie, Paris, Juni – August 1999, Akademie der Künste, Berlin, Januar – März 2000, Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Januar – März 2001, hg. v. Luminita Sabau, München/London 1998.

Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus, Kunsthalle Bielefeld, 2.9. – 18.11. 2001, hg. v. Angela Lampe, Heidelberg 2001.

Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kunstverein München, Siemens Kulturprogramm München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hg. v. Silvia Eiblmaier/Dirk Snauwaert/Ulrich Wilms/Matthias Winzen, Köln 2000.

Double Life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst, Generali Foundation Wien, 11.5. – 12.8. 2001, hg. v. Sabine Breitwieser, Köln 2001.

Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen, Ruhrlandmuseum Essen, 26.3. – 30.6. 2002, hg. v. Jan Gerchow, Ostfildern-Ruit 2002.

Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000, Katalog zur Ausstellung Prometheus. Menschen, Bilder, Visionen (= Publikation der Arbeitsstelle für historische Lebensforschung, Universität des Saarlandes), hg. v. Richard van Dülmen, Wien/Köln/Weimar/Böhlau 1998.

Exhibition. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 30.9. – 27.11. 1994 im 20er Haus, hg. v. Rainer Fuchs, Wien 1994.

gegenwärtig: Selbst, inszeniert, Hamburger Kunsthalle, 28.11. 2004 – 27.2. 2005, hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburg 2004

Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19.2. – 18.6. 2000, hg. v. Armin Zweite/Doris Krystof/Reinhard Spieler, Köln 2000.

Jürgen Klauke – Cindy Sherman, Sammlung Goetz, München, 19.9. 1994 – 17.3. 1995, hg. v. Ingvild Goetz, Ostfildern-Ruit 1994.

Missing Link. Menschen-Bilder in der Fotografie, Kunstmuseum Bern, 3.9. – 7.11. 1999, hg. v. Christoph Doswald, Zürich 1999

Multiple Identity. Amerikanische Kunst 1975-1995 aus dem Whitney Museum of American Art, Kunstmuseum Bonn, 4.6. – 7.9. 1997, hg. v. Volker Adolphs, Ostfildern-Ruit 1997.

Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre, Kunsthau Zürich, 5.6. – 23.8. 1981, hg. v. Erika Billeter, Zürich 1981.

Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979, The Museum of Contemporary Art at The Geffen Contemporary, Los Angeles, 8.2. – 10.5. 1998, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, 17.6. – 6.9. 1998, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 15.10. 1998 – 6.1. 1999, Museum of Contemporary Art, Tokyo, 11.2. – 11.4. 1999, hg. v. Paul Schimmel, Herausgeber der deutschen Ausgabe: Petzer Noever, Ostfildern-Ruit.

Post Human. FAE Musée d'Art Contemporain Pully/Lausanne, 14.6. – 13.9. 1992, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporaneo Rivoli (Torino), 1.10.-22.11. 1992, Deste Foundation for Contemporary Art Athens, 10.12. 1992 – 14.2. 1993, Deichtorhallen Hamburg, 12.3. – 9.5. 1993, hg. v. Jeffrey Deitch, Pully/Lausanne 1992.

Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 17.1. – 27.4. 1997, hg. v. Jennifer Blessing, New York 1997.

Rum Mellan Rum. Agnes Monus, Ria Pacquée, Magnus Bårtås, Jan Svenungsson, Måns Wrangé, Moderna Museet Stockholm, 12.9. – 1.11. 1992, hg. v. Sören Engblom, Trelleborg 1992.

Sunshine & Noir. Art in Los Angeles 1960-1997, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dänemark, Sommer 1997, Kunstmuseum Wolfsburg, 15.11.1991 – 1.2. 1998, Castello di Rivoli, Museum d'Arte Contemporanea, Frühjahr 1998, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, Herbst 1998, hg. v. Henning S. Hausen, Ostfildern-Ruit 1997.

The New Sculpture 1965-1975. Between Geometry and Gesture, Whitney Museum of American Art, New York, 20.2. – 3.6. 1990, Museum of Contemporary Art at the Temporary Contemporary, Los Angeles, 17.2. – 7.7. 1991, hg. v. Richard Armstrong/Richard Marshall, New York 1990.

Transformer. Aspekte der Travestie, Kunstmuseum Luzern, 17.3. – 15.4. 1974, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1974, Museum Bochum, Kunstsammlung Bochum, 1975, hg. v. Jean-Christophe Ammann, Luzern 1974.

Literatur:

Adolphs, Volker: Das Ich und der Körper. Zur Konstruktion des Subjekts in der amerikanischen Kunst seit 1975, in: Multiple Identity. Amerikanische Kunst 1975-1995 aus dem Whitney Museum of American Art, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn, 4.6. – 7.9. 1997, hg. v. Volker Adolphs, Ostfildern-Ruit 1997, S. 38-55.

Albright, Thomas: Art in the San Francisco Bay Area. 1945-1980, Berkeley 1985.

Alfermann, Dorothee: Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten, Stuttgart/Berlin/Köln 1996.

Alloway, Lawrence/Kozloff, Max/Krauss, Rosalind/Masheck, Joseph/Michelson, Annette: To the Editors, in: Artforum, Vol. 13, No. 4 (December 1974), S. 9.

Almhofer, Edith: Performance Art. Die Kunst zu leben (= Kunststudien, hg. v. Hubert Ch. Ehalt/Helmut Konrad, Sonderband 1), Wien 1986.

Angerer, Marie-Luise (1994/95): Medienbilder – Körperbilder: Oder von Valie EXPORT zu Orlan, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Jg. 11/12 (1994/95), S. 103-107.

Angerer, Marie-Luise (2002): Feminismus und künstlerische Praxis, in: Hubertus Butin (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 81-85.

Arglye, Michael: Körpersprache & Kommunikation, übers. v. Christoph Schmidt (= Reihe innovativer Psychotherapie und Humanwissenschaften, Bd. 5), Paderborn 1996.

- Aurnhammer, Achim:** Die eins sind oder ein sein möchten, in: Hartmut Meesmann/Bernhard Sill (Hrsg.): Androgyn. „Jeder Mensch in sich selbst ein Paar?“, Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität, Weinheim 1994, S. 171-184.
- Badinter, Elisabeth (1987):** Ich bin Du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau oder Die androgyne Revolution, München/Zürich 1987.
- Badinter, Elisabeth (1993):** XY. Die Identität des Mannes, übers. v. Inge Leipold, München 1993.
- Ballamore, Sandy:** Lynda Benglis' Humanism, in: Artweek, Vol. 7, No. 21 (May, 22, 1976), S. 5-6.
- Banz, Stefan:** Das Mißverständnis der Fotografie, in: Missing Link. Menschen-Bilder in der Fotografie, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, 3.9. – 7.11. 1999, hg. v. Christoph Doswald, Zürich 1999, S. 29-31.
- Barthes, Roland (1967):** Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185-193.
- Barthes, Roland (1976):** Mythen des Alltags, übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt a. M. 4. Aufl. 1976.
- Barthes, Roland (1977):** The Photographic Message. An excerpt (1977), übers. v. Stephen Heath, in: Vicki Goldberg (Hrsg.): Photography in Print. Writings from 1816 to the Present, New York 1981, S. 521-533.
- Barthes, Roland (1985):** Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1985.
- Bauer, Matthias:** Romantheorie, Stuttgart/Weimar 1997.
- Baumann, Hermann:** Das doppelte Geschlecht. Ethnologische Studien zur Bisexualität in Ritus und Mythos, Berlin 1980.
- Beauvoir, Simone de:** Brigitte Bardot und das Lolita-Syndrom (1959), übers. v. Volker Freitag, in: Rosemarie Trockel. Werkgruppen 1986-1998, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 4.9. – 15.11. 1998, Whitechapel Art Gallery, London, 4.12. 1998 – 7.2. 1999, Staatsgalerie Stuttgart, 13.3. – 23.5. 1999, M.A.C. Galeries Contemporaines de Musées de Marseille, 25.6. – 3.10. 1999, hg. v. Hamburger Kunsthalle, Köln 1998, S. 54-57.
- Becker, Ilka:** Gender und Repräsentationskritik, in: Hubertus Butin (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 94-99.
- Belting, Hans (1993):** Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1993.
- Belting, Hans (1994):** Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.
- Belting, Hans (1998):** In Search of Christ's Body, in: Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf (Hrsg.): The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence 1996 (= Villa Spelman Colloquia, Bd. 6), Bologna 1998, S. 1-11.
- Belting, Hans (2002a):** Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2002.
- Belting, Hans (2002b):** Körper und Körperbild, in: Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen, Ausstellungskatalog Ruhrlandmuseum Essen, 26.3. – 30.6. 2002, hg. v. Jan Gerchow, Ostfildern-Ruit 2002, S. 35-38.
- Berger, John:** Rouault and the suburbs of Paris (1972), in: Geoff Dyer (Hrsg.): John Berger. Selected Essays, London 2001, S. 341-344.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas:** Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth Plessner, übers. v. Monika Plessner, Frankfurt a. M., ND der 5. Aufl. 1977, 1995.

- Bette, Karl-Heinrich:** Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit, Berlin/New York 1989.
- Biedermann, Hans:** Das Androgyn-Symbol in der Alchemie, in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit, Ausstellungskatalog neuer Berliner Kunstverein, 17.11. 1986 – 4.1. 1987, Kunstverein Hannover, 7.2. – 12.4. 1987, hg. v. Ursula Prinz, Berlin 1986, S. 57-74.
- Bierhoff-Alfermann, Dorothee:** Androgynie. Möglichkeiten und Grenzen der Geschlechterrolle, Opladen 1989.
- Billeter, Erika:** Zur Ausstellung, in: Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre, Ausstellungskatalog Kunsthau Zürich, 5.6. – 23.8. 1981, hg. v. Erika Billeter, Zürich 1981, S. 13-27.
- Blase, Christoph:** Das Leben der Photos, in: Urs Lüthi, Ausstellungskatalog Bonner Kunstverein, 20.9. – 21.11. 1993, Kunstforum am Markt, Bremen, Februar – März 1994, Museum Wiesbaden, 23.4. – 2.7. 1995, Freiburger Kunstverein, September – Oktober 1995, Kulturabteilung – Galerie im Stadthaus Klagenfurt, hg. v. Gabriele Wurzel, Klagenfurt 1993, S. 25-35.
- Boehm, Felix:** Über den Weiblichkeitskomplex des Mannes. Vortrag, gehalten in der Deutschen psychoanalytischen Gesellschaft am 12. November 1929, in: Felix Boehm: Schriften zur Psychoanalyse, hg. v. der Deutschen psychoanalytischen Gesellschaft, München 1978, S. 80-99.
- Boehm, Gottfried (1983):** Mythos als bildnerischer Prozeß, in: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a. M. 1983, S. 528-544.
- Boehm, Gottfried (1985):** Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.
- Boehm, Gottfried (1986):** Die opaken Tiefen des Inneren, in: Michael Hesse/Max Im-dahl (Hrsg.): Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag (= Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, Sonderband), Frankfurt a. M. 1986, S. 21-33.
- Boehm, Gottfried (1997):** Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert, in: Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse im 20. Jahrhundert“ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Ausstellungskatalog, 4.3. – 11.5. 1997, hg. v. Thomas Döring, Braunschweig 1997, S. 25-33.
- Boll, Bernd:** Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 85/86, Jg. 22 (2002), S. 75-87.
- Boltanski, Christian:** La Vie Impossible, in: Christian Boltanski. Inventar, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 12.4. – 9.6. 1991, hg. v. Uwe M. Schneede, S. 78-107.
- Boltanski, Christian:** Ohne Titel, in: Individuelle Mythologien I + II. Selbstdarstellung, a) Performance, b) Film, ‚Prozesse‘. Documenta 5 (1972), hg. v. Harald Szeemann u. a., Kassel 1972, S. 16.9.
- Braun, Adrienne:** Der Neugierige wird observiert, in: Stuttgarter Zeitung, Samstag, 19. Januar 2002, S. 39.
- Brodersen, Kai/Zimmermann, Bernd (Hrsg.):** Metzler Lexikon der Antike, Stuttgart/Wiemar 2000.
- Bronfen, Elisabeth (2001):** Frauen sehen Frauen sehen Frauen, in: Lothar Schirmer (Hrsg.): Frauen sehen Frauen. Eine Bildgeschichte der Frauen-Photographie. Von Julia Margaret Cameron bis Inez van Lambswerde. Mit einem Essay von Elisabeth Bronfen, München 2001, S. 9-34.

- Bronfen, Elisabeth (2002):** *Infra-Thin Encounters of an Erotic Kind: Duchamp's Game with Gender Difference*, in: Marcel Duchamp, Ausstellungskatalog Jean Tinguely Museum, Basel, 20.3. – 30.6. 2002, hg. v. Harald Szeemann, Ostfildern-Ruit 2002, S. 145-153.
- Brus, Günter:** *Zerreißprobe, verkürzte Wiedergabe der Aktion*, in: Elisabeth Jappe: *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München/New York 1993, S. 78.
- Butler, Judith:** *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. v. Katharina Menke, Frankfurt a. M. 1991.
- Cahun, Claude:** *Aveux non avenus*, in: Claude Cahun, Ausstellungskatalog Institut Valencià d'Art Modern, 8.11. 2001 – 20.1. 2002, hg. v. María Casanova, Valencia 2001, S. 184-202.
- Campbell, Joseph:** *Der Heros in tausend Gestalten*, übers. v. Karl Koehne, Frankfurt a. M. 1953.
- Campus, Peter:** *Ohne Titel*, in: Peter Campus. Video-Installationen, Fotos, Videobänder, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, 14.5. – 4.6. 1979, Neuer Berliner Kunstverein, 10.8. – 8.9. 1979, hg. v. Wulf Herzogenrath, Köln 1979, S. 20.
- Canetto, Silvia Sara:** *Older Adult Women: Issues, Resources, and Challenges*, in: Rhoda K. Unger (Hrsg.): *Handbook of the Psychology of Women and Gender*, New York/Weinheim 2001, S. 183-197.
- Catoir, Barbara:** *Salvo*, in: *Das Kunstwerk*, April 1977, S. 81-82.
- Connell, Robert W.:** *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, hg. und mit einem Geleitwort versehen v. Ursula Müller (= *Geschlecht und Gesellschaft*, Bd. 8), Opladen 1999.
- Cottingham, Laura (1997):** *Betrachtungen zu Claude Cahun*, in: Claude Cahun. Bilder, Katalog zur Ausstellung Claude Cahun – Selbstdarstellungen, Kunstverein München, 16.7. – 28.9. 1997, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 4.10. – 3.12. 1997, Fotografische Sammlung Museum Folkwang, Essen, 18.1. – 8.3. 1998, hg. v. Heike Ander/Dirk Snauwaert, München 1997, S. XIX-XXIX.
- Cottingham, Laura (2002):** *Are You Experienced? Feminism, Art and the Body Politic*, in: Dies.: *Seeing through the seventies. Essays in feminism and art*, Amsterdam 2002, S. 117-131.
- Crozier, W. Ray/Greenhalgh:** *Self-Portraits As Presentation of Self*, in: *Leonardo*, Vol. 21, No. 1 (1988), S. 29-33.
- Danto, Arthur C.:** *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, übers. v. Max Looser, Frankfurt a. M. 1984.
- Davis, Douglas:** *Arbeiten / Works 1970-1977*, Berlin 1977-1978. Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, April 1978, Neue Galerie - Sammlung Ludwig, Aachen, 19.10. – 14.11. 1978, hg. v. Thomas Deecke, Berlin 1978.
- Deckert, Hermann:** *Zum Begriff des Porträts*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, hg. v. Hermann Deckert/Hanns Meinhard, Bd. 5 (1929), S. 261-282.
- Deistler, Imke:** *Phänomenologie und Diagnostik der Dissoziativen Identitätsstörung*, in: Deistler, Imke/Vogler, Angelika: *Einführung in die Dissoziative Identitätsstörung – Multiple Persönlichkeit. Therapeutische Begleitung von schwer traumatisierten Menschen*. Mit einem Vorwort von Michaela Huber, Paderborn 2002, S. 41-61.
- Deistler, Imke/Vogler, Angelika:** *Einführung in die Dissoziative Identitätsstörung – Multiple Persönlichkeit. Therapeutische Begleitung von schwer traumatisierten Menschen*. Mit einem Vorwort von Michaela Huber, Paderborn 2002.

Deistler, Imke/Vogler, Angelika: Einleitung, in: Deistler, Imke/Vogler, Angelika: Einführung in die Dissoziative Identitätsstörung – Multiple Persönlichkeit. Therapeutische Begleitung von schwer traumatisierten Menschen. Mit einem Vorwort von Michaela Huber, Paderborn 2002, S. 12-14.

Deitch, Jeffrey, in: Post Human, Ausstellungskatalog FAE Musée d'Art Contemporain Pully/Lausanne, 14.6. – 13.9. 1992, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporaneo Rivoli (Torino), 1.10. – 22.11. 1992, Deste Foundation for Contemporary Art Athens, 10.12. 1992 – 14.2. 1993, Deichtorhallen Hamburg, 12.3. – 9.5. 1993, hg. v. Jeffrey Deitch, Pully/Lausanne 1992, S. 27-47.

Didi-Hubermann, George: L'autre miroir. Autoportrait et mélancolie christianique selon Albrecht Dürer, in: Augusto Gentili/Philippe Morel/Claudia Cieri Via (Hrsg.): Il ritratto e la Memoria, Materiali 2, Rom 1993, S. 207-240.

Dinkla, Söke: Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute (= Diss. Hamburg 1995), Ostfildern-Ruit 1997.

Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia (= Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien, hg. v. Michael Backes/Thomas Dreher/Georg Jäger/Oliver Jahraus, Bd. 3), München 2001.

Drier, Deborah: In the neighbourhood of RIA PACQUÉE, in: Rum Mellan Rum. Agnes Monus, Ria Pacquée, Magnus Bårtås, Jan Svenungsson, Måns Wrangé, Ausstellungskatalog Moderna Museet Stockholm, 12.9. – 1.11. 1992, hg. v. Sören Engblom, Trelleborg 1992, S. 36-37.

Drühl, Sven: Düstere Legenden. Vom Mythos des Suizids und der Autoamputation in der Aktionskunst, in: Kunstforum International, Bd. 153 (Januar – März 2001), S. 74-82.

Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, hg. und mit einem Vorwort versehen von Herta Wolf, übers. v. Dieter Hornig (= Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, hg. v. Herta Wolf, Bd. 1), Amsterdam/Dresden 1998.

Duchamp, Marcel: Brief an Jacques Doucet vom 25.10. 1923, in: Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy. 1887-1968, in: Marcel Duchamp Ausstellungskatalog Palazzo Grassi, Venedig, April-Juli 1993, hg. v. Jennifer Gough-Cooper/Jacques Caumont, London 1993, o.S.

Duras, Marguerite: Bardot – die Königin (1958), übers. v. Marcus Steinweg, in: Rosemarie Trockel. Werkgruppen 1986-1998, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 4.9. – 15.11. 1998, Whitechapel Art Gallery, London, 4.12. 1998 – 7.2. 1999, Staatsgalerie Stuttgart, 13.3. – 23.5. 1999, M.A.C. Galeries Contemporaines de Musées de Marseille, 25.6. – 3.10. 1999, hg. v. Hamburger Kunsthalle, Köln 1998, S. 58.

Dyer, Richard: Heavenly Bodies. Film Stars and Society, Houndsmills/London 1987.

Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.

Elliot, Bridget: Performing the picture or painting the other: Romaine Brooks, Gluck and the question of decadence in 1923, in: Katy Deepwell (Hrsg.): Women artists and modernism, Manchester 1998, S. 70-82.

Engelbach, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970 (= Diss. Hamburg 1996), München 2001.

Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Kursbuch 20 (1970), S. 159-186 und die Replik von Jean Baudrillard: Requiem für die Medien, in: Koolhaas. Der Aufstand der Zeichen, übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin 1978, S. 83-118.

EXPORT, Valie: Tapp und Tastfilm, in: Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, 2.9. – 18.11. 2001, hg. v. Angela Lampe, Heidelberg 2001, S. 150.

Fabrega, Horacio jr./Manning, Peter: Krankheit, Kranksein und abweichende Karrieren, in: Heinrich Keupp (Hrsg.): Normalität und Abweichung. Fortsetzung einer notwendigen Kontroverse (= Fortschritte der klinischen Psychologie, Bd. 17), München/Wien/Baltimore 1979, S. 213-239.

Faust, Max Ernst: Et quid amabo. Notizen zu den Arbeiten von Giulio Paolini, in: Giulio Paolini. Del Bello intelligibile, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bielefeld, 7.3. – 25.4. 1982, Von der Heydt-Museum Wuppertal, 4.5. – 13.6. 1982, Neuer Berliner Kunstverein in Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 13.8. – 11.9. 1982, hg. von der Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1982, S. 12-23.

Fink, Gerhard: Who is who in der antiken Mythologie, München 1993.

Forderer, Christof: Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800, Stuttgart/Weimar 1999.

Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen (= Sexualität und Wahrheit, Bd. 2), übers. v. Ulrich Rauff/Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1983.

Freud, Sigmund (1908): Über infantile Sexualtheorien, in: Ders.: Studienausgabe, Bd. V, Sexualleben, hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a. M. 1994, 7. korrigierte Auflage, S. 169-184.

Freud, Sigmund (1919): Das Unheimliche, in: Ders.: psychologische Schriften (= Studienausgabe, Bd. IV), Frankfurt a. M. 1989 7. Aufl., S. 243-274.

Freud, Sigmund (1927): Fetischismus (1927), in: Ders.: Studienausgabe, Bd. III: Psychologie des Unbewussten, hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a. M., 6. Aufl. 1989, S. 383-388.

Freud, Sigmund (1930): Das Unbehagen in der Kultur, in: Ders.: Studienausgabe, Bd. IX, Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion, hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a. M. 1989, S. 191-270.

Fuchs, Rainer: Exhibition – Text, in: Exhibition, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 30.9. – 27.11. 1994 im 20er Haus 1994, hg. v. Rainer Fuchs, Wien 1994, S. 8-50.

Gadamer, Hans-Georg: Die Okkasionalität des Porträts. Auszug aus „Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik“ (1960), in: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hrsg.): Porträt (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), Berlin 1999, S. 431-434.

Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst, übers. v. H. Jochen Bußmann, Frankfurt a. M. 1993.

Garnier, Guillaume: Schuhe, in: Anziehungskräfte. Variété de la Mode 1786-1986, Ausstellungskatalog des Münchner Stadtmuseums 1986, hg. v. Münchner Stadtmuseum, München 1986, S. 490-497.

Gerstein, Kurt: Belcec und Treblinka, in: Kurt Zentner (Hrsg.): Illustrierte Geschichte des Dritten Reiches, Bd. II, Köln 1981, S. 522-524.

Gerz, Jochen: Jochen Gerz. Mit / ohne Publikum. Performances 1968-1980, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Paris 1981.

Goffman, Erving (1996a): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 1996.

Goffman, Erving (1996b): Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität, Frankfurt a. M. 1996.

Goldberg, Gisela: Selbstbildnis 1500, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (Hrsg.): Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, Heidelberg 1998, S. 314-353.

- Gombrich, Ernst H.:** Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeiten im Leben und in der Kunst, in: Ernst H. Gombrich/Julian Hochberg/Max Black (Hrsg.): Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1977, S. 10-60.
- Gorsen, Peter (1974):** Die Geschlechterspannung als Formprinzip und ästhetisches Verhalten. Versuch einer Standortbestimmung der Travestie im Kapitalismus, in: Transformer. Aspekte der Travestie, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, 17.3. – 15.4. 1974, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1974, Museum Bochum, Kunstsammlung Bochum, 1975, hg. v. Jean-Christophe Ammann, Luzern 1974, o. S.
- Gorsen, Peter (1980):** Frauen und Frauenbilder in der Kunstgeschichte, in: Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hrsg.): Frauen in der Kunst, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1980, S. 13-177.
- Gorsen, Peter (1987):** Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek b. Hamburg 1987.
- Graumann, Carl F.:** Soziale Identitäten. Manifestationen sozialer Differenzierung und Identifikation, in: Reinhold Viehoff/Rien T. Segers (Hrsg.): Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion, Frankfurt a. M. 1999, S. 59-74.
- Graw, Isabelle:** Lexikon der Begeisterung. Über das Video „Fan Fini“ in der Ausstellung „Anima“ von Rosemarie Trockel, Mai bis Oktober 1994, im MAK Wien, in: Texte zur Kunst, September 1994, 4. Jg., Nr. 15, S. 180-183.
- Haarkamp, Stefanie:** „My Lifestyle Works For Me“, Fotoserie STYLE 1996, in: Kunstforum International, Bd. 141 (Juli-September 1998), S. 221-233.
- Haase, Amine:** Gespräche mit Künstlern, Köln 1981.
- Habermas, Jürgen:** Stichworte zu einer Theorie der Sozialisation (1968), in: Ders.: Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze, Frankfurt a. M. 1977, S. 118-194.
- Hagemann-White, Carol:** Wir werden nicht zweigeschlechtlich geboren..., in: Sabine Hark (Hrsg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie (= Lehrbuchreihe zur sozialwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung der Sektion Frauenforschung in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, Bd. 3), Opladen 2001, S. 24-34.
- Hammes, Manfred:** Die Amazonen. Vom Mutterrecht und der Erfindung des gebärenden Mannes, Frankfurt a. M. 1981.
- Hamp, V.:** Haar, in: Lexikon für Theologie und Kirchengeschichte (LThK), Bd. 4, 2. völlig überarb. Aufl. Freiburg 1986, Sp. 1293-1294.
- Hänggi, A.:** Segen, Liturgisch, in: Lexikon der Theologie und Kirchengeschichte, Bd. 9, Freiburg 1986, Sp. 592-596.
- Haraway, Donna:** A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century (Auszug), in: Tracy Warr (Hrsg.) The Artists Body, London 2000, S. 286.
- Hecht, Axel:** Macht der Mythen, in: Art Nr. 3 (März 1984), S. 21-33.
- Held, Jutta:** Marienbild und Volksfrömmigkeit. Zur Funktion der Marienverehrung im Hoch- und Spätmittelalter, in: Ilsebill Barta u.a. (Hrsg.): Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S. 35-68.
- Hershmann, Lynn:** Romantisierung des Antikörpers. Gier und Begehren im (Cyber) Space, in: Kunstforum International, Bd. 132 (November 1995-Januar 1996), S. 158-167.
- Hess, Thomas B.:** Review: Lynda Benglis, in: The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture, Ausstellungskatalog Whitney Museum of American Art, New York, 20.2. – 3.6. 1990, Museum of Contemporary Art at the Temporary Contemporary, Los Angeles, 17.2. – 7.7. 1991, hg. v. Richard Armstrong/Richard Marshall, New York 1990, S. 326. [Erstveröffentlichung: New York Magazine, December 8, 1975, o. S.]
- Hildenbrock, Aglaja:** Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur (= Stauffenberg Colloquium, Bd. 3), Tübingen 1986.

- Hinner, Kajetan:** Gesellschaftliche Auswirkungen moderner Kommunikationstechnologien am Beispiel des Internet, Berlin 1996.
- Hirschauer, Stefan:** Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechterwechsel, Frankfurt a. M. 1993.
- Hirschfeld, Magnus:** Die Homosexualität des Mannes und des Weibes, ND der Erstausgabe 1914, mit einer kommentierenden Einleitung v. Erwin J. Heberle, Berlin/New York 1984.
- Hoffmann, Klaus (1970):** Über Ich-Kunst, Ich-Akteure und Ich-Autoren, in: Kunstjahrbuch 1 (1970), hg. v. Jürgen Harten/Manfred de la Motte/Karl Ruhrberg/Wieland Schmied, Hannover 1970, S. 156-160.
- Hoffmann, Klaus (1972):** Kunst-im-Kopf. Aspekte der Realkunst. Expansion, Reduktion, Natur-Kunst, Destruktion, Ich-Kunst, Kunst-im-Kopf, Köln 1972.
- Holeczek, Bernhard:** Timm Ulrichs, Braunschweig 1982.
- Honnef, Klaus (1977):** Fotografie zwischen Authentizität und Fiktion, in: documenta 6, Bd. 2 (1977), S. 11-27.
- Honnef, Klaus (1986):** Simulierte Wirklichkeit – inszenierte Fotografie. Bemerkungen zur Paradoxie der fotografischen Bilder in der modernen Konsumgesellschaft, in: Kunstforum International, Bd. 83 (März – Mai 1986), S. 88-92.
- Hörner, Unda:** Madame Man Ray. Fotografinnen der Avantgarde in Paris, Berlin 2002.
- Hultberg, Peer:** Inspiriert zu neuer geschlechtlicher Identität, in: Hartmut Meesmann/Bernhard Sill (Hrsg.): Androgyn. „Jeder Mensch in sich selbst ein Paar?“, Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität, Weinheim 1994, S. 62-69.
- Imdahl, Max:** Relationen zwischen Porträt und Individuum, in: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hrsg.): Individualität, München 1988, S. 586-598.
- Inboden, Gudrun:** Wer lebt, wird sehen, in: Katharina Sieverding, Ausstellungskatalog Biennale Venedig 1997, hg. v. Gudrun Inboden, Ostfildern-Ruit 1997, o. S.
- Jaguer, Edouard:** Les mystères de la chambre noire: Le surréalisme et la photographie, Paris 1982.
- Jahn, Andrea:** Begegnung mit dem Blick hinter der Maske, in: Joan Jonas. Performance, Video, Installation 1968-2000, Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Stuttgart, 16.11. 2000 – 18.2. 2001, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 31.3. – 6.5. 2001, hg. v. Johann-Karl Schmidt, Ostfildern-Ruit 2001, S. 48-57.
- Jahrhaus, Oliver:** Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins (= Das Problem der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien, hg. v. Michael Backes/Thomas Dreher/Georg Jäger/Oliver Jahrhaus, Bd. 2), München 2001.
- Jappe, Elisabeth:** Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München/New York 1993.
- Jonas, Joan (2001b):** Organic Honey's Vertical Roll (1972), in: Joan Jonas. Performance, Video, Installation 1968-2000, Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Stuttgart, 16.11. 2000 – 18.2. 2001, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 31.3. – 6.5. 2001, hg. v. Johann-Karl Schmidt, Ostfildern-Ruit 2001, S. 107.
- Jones, Amelia (1993):** The ambivalence of male masquerade: Duchamp as Rrose Sélavy, in: Kathleen Adler (Hrsg.): The Body imaged. The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance, Cambridge 1993, S. 21-31.
- Jones, Amelia (1994):** Dis/Playing the phallus: male artists perform their masculinities, in: Art history, Vol. 17, No. 4, December 1994, S. 546-584.
- Jones, Amelia (2000):** Paul McCarthy's Inside Out Body and the Desublimation of Masculinity, in: Paul McCarthy, Ausstellungskatalog Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2.11. 2000 – 21.1. 2001, New Museum of Contemporary Art, New York, 22.2. – 13.5. 2001, hg. v. Dan Cameron, Ostfildern-Ruit 2000, S. 125-133.

- Jung, C.G.:** Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewussten, in: Ders.: Zwei Schriften über analytische Psychologie (= Gesammelte Schriften, Bd. 7, hg. v. Marianne Niehus-Jung/Lena Hurwitz-Elsner/Franz Riklin), Zürich 1964, S. 133-264.
- Kantorowicz, Ernst H.:** The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theory, Princeton, N.J. 1957
- Kappelhoff, Hermann:** Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht, in: Helga Gläser/Bernhard Groß/Hermann Kappelhoff (Hrsg.): Blick, Macht, Gesicht, Berlin 2001, S. 9-41.
- Keen, Sam:** Feuer im Bauch. Über das Mann-Sein, übers. v. Almut Dittmar-Kolb, Bergisch-Gladbach 1992.
- Keller, Gottfried:** Der grüne Heinrich, in: Ders.: Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe Bd. II, hg. v. Clemens Heselhaus, München/Wien 1981.
- Keller, Ulrich:** Ohne Titel, in: Gunther Sander (Hrsg.): August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952, München 1980, S. 11-80.
- Keupp, Heiner/Ahbe, Thomas/Gmür, Wolfgang/Höfer, Renate/Mitzscherlich, Beate/Strauss, Wolfgang (Hrsg.):** Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne, Reinbek b. Hamburg 2002.
- Koch, Gertrud:** Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film (= Diss. Frankfurt 1988), Basel/Frankfurt a. M. 1989.
- Koerner, Joseph L.:** The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago/London 1993.
- Kozloff, Max (1975):** Pygmalion Reversed, in: Artforum, Vol. XIV, No. 3 (November 1975), S. 30-37.
- Kozloff, Max (1999):** Das Selbstporträt. Der Konflikt zwischen Selbstdarstellung und Selbstentblössung, in: Missing Link. Menschen-Bilder in der Fotografie, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, 3.9. – 7.11. 1999, hg. v. Christoph Doswald, Zürich 1999, S. 49-55.
- Krane, Susan:** Lynda Benglis: Theatres of Nature, in: Lynda Benglis. Dual Natures, Ausstellungskatalog High Museum of Art, Atlanta (Georgia), 29.1. – 31.3. 1991, Contemporary Arts Center/New Orleans Museum of Art, New Orleans (Louisiana), 1.6. – 4.8. 1991, San Jose Museum of Art, San Jose (California), 15.9. – 1.12. 1991, hg. v. Susan Krane, Atlanta 1991, S. 21-62.
- Krauss, Rosalind:** Video: The Aesthetics of Narcissism, in: Gregory Battcock (Hrsg.): New Artists Video. A Critical Anthology, New York 1978, S. 43-64.
- Kroll, Renate:** Von der Heerführerin zur Leidensheldin. Die Domenstizierung der Femme Forte, in: Bettina Baumgärtel/Silvia Neyters (Hrsg.): Die Galerie der Starken Frauen. Regentinnen, Amazonen, Salondamen. La Galerie des Femmes Fortes, München 1995, S. 51-63.
- Kubelka, Friedl:** Jahresportrait 1972/73, „Spiegel“, in: Double Life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst, Ausstellungskatalog Generali Foundation Wien, 11.5. – 12.8. 2001, hg. v. Sabine Breitwieser, Köln 2001, S. 154.
- Küchenhoff, Joachim:** Der Leib als Statthalter des Individuums?, in: Manfred Frank/ Anselm Haverkamp (Hrsg.): Individualität, München 1988, S. 167-202.
- Kuhn, Andrea:** Sprachlosigkeit – das Geheimnis des Hermaphroditen, in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, 17.11. 1986 – 4.1. 1987, Kunstverein Hannover, 7.2. – 12.4. 1987, hg. v. Ursula Prinz, Berlin 1986, S. 120-126.
- Lacan, Jacques (1936):** Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (EV 1936), übers. v. Peter Stehlin, in: Jacques Lacan: Schriften, Bd. 1, hg. v. Norbert Haas, Olten/Freiburg 1973, S. 63-70.
- Lacan, Jacques (1958):** Die Bedeutung des Phallus, Vortrag, gehalten am 9. Mai 1958, übers. v. Chantal Creusot/Norbert Haas/Samuel M. Weber, in: Jacques Lacan: Das Werk, hg. v. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, 3. korr. Aufl. Weinheim/Berlin 1991, S. 119-132.

- Laing, Ronald D.:** Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn, übers. v. Christa Tansella-Zimmermann, Köln 1983.
- Lange, Susanne/Conrath-Scholl, Gabriele:** August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts – Ein Konzept in seiner Entwicklung, in: August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband, hg. v. der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Köln, Ausstellungskatalog Photographische Sammlung/SK Stiftung Köln, 21.9. – 18.11. 2001, München 2001, S. 12-43.
- Lauretis, Teresa de:** Die Technologie des Geschlechts, in: Elvira Scheich (Hrsg.): Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Hamburg 1996, S. 57-93.
- Leferink, Klaus:** Sympathie mit der Schizophrenie – Die Moderne und ihre psychische Krankheit, in: Manfred Zaumseil/Klaus Leferink (Hrsg.): Schizophrenie in der moderne – Modernisierung der Schizophrenie. Lebensalltag, Identität und soziale Beziehungen von psychisch Kranken in der Großstadt, Bonn 1997, S. 27-81.
- Legner, A.:** Samson, in: Lexikon für Theologie und Kirchengeschichte (LThK), Bd. 9, 2. völlig überarb. Aufl. Freiburg 1986, Sp. 302-303.
- Lehnert, Gertrud:** Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur, Würzburg 1994 (= Habil. Frankfurt a. M. 1993).
- Lentes, Thomas:** Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahrhunderts, in: Klaus Krüger/Alessandro Nova (Hrsg.): Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz 2001, S. 21-46.
- Lindemann, Gesa:** Geschlecht und Gestalt. Der Körper als konventionelles Zeichen der Geschlechterdifferenz, in: Gertrud Koch (Hrsg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion, Frankfurt a. M. 1995, S. 75-92.
- Lippard, Lucy R./Chandler, John:** The Dematerialization of Art, in: Art International, Vol. 12, Bd. 2 (February 1968), S. 31-36.
- Lippard, Lucy R.:** Die Vergangenheit als Ziel(Scheibe) der Zukunft, in: Ulrike Rosenbach (Hrsg.): Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst, Köln 1982, S. 121-126.
- Lippert, Werner (1975a):** Selbstporträt als Bildtypus, in: Kunstforum International, Bd. 14 (Juli-September 1975), S. 99-124.
- Lippert, Werner (1975b):** Salvo, in: Kunstforum International, Bd. 14 (Juli-September 1975), S. 125-135.
- Lischka, Gerhard Johann:** Performance und Performance Art. Ein Bild-Zitate-Essay, in: Kunstforum International, Bd. 96 (August-Oktober 1988), S. 64-193.
- Loschek, Ingrid:** Accessoires. Symbolik und Geschichte, München 1993.
- Lotz, Jürgen:** Tätowierungen – Mit heißer Nadel unter die Haut, in: Karl Gröning (Hrsg.): Geschmückte Haut. Eine Kulturgeschichte der Körperkunst, München 1997, S. 236-237.
- Lowry, Stephen/Korte, Helmut:** Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars, Stuttgart/Weimar 2000.
- Luckmann, Thomas (1980):** Lebenswelt und Gesellschaft. Grundstrukturen und geschichtliche Wandlungen, Paderborn/München/Wien/Zürich 1980.
- Luckmann, Thomas (1996):** Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hrsg.): Identität (= Poetik und Hermeneutik, Bd. VIII), München 1996, S. 293-313.
- Lucy-Smith, Edward:** Rasse, Klasse, Sex. In der zeitgenössischen Kunst, übers. v. Marietta von Laverne, Basel 1994.
- Lüdeking, Karlheinz:** Die Vergangenheit des Körpers, in: Kunstforum International, Bd. 132 (November 1995 – Januar 1996), S. 216-227.

- Lurker, Manfred:** Maske(n), in: Manfred Lurker (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik, 2. erw. Aufl. Stuttgart 1983, S. 434-435.
- Lyotard, François:** Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Wolfgang Iser (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988, S. 193-203.
- Magli, Patrizia:** Make-up, in: Anziehungskräfte. Variété de la Mode 1786-1986, Ausstellungskatalog des Münchner Stadtmuseums 1986, hg. vom Münchner Stadtmuseum, München 1986, S. 341-351.
- Martin, Timothy:** Rocking the Lifeboat. Burden, Kelley, McCarthy, übers. v. Birgit Herbst, in: Sunshine & Noir. Art in Los Angeles 1960-1997, Ausstellungskatalog Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dänemark, Sommer 1997, Kunstmuseum Wolfsburg, 15.11. 1997 – 1.2. 1998, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Frühjahr 1998, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, Herbst 1998, hg. v. Henning S. Hausen, Ostfildern-Ruit 1997, S. 171-187.
- Mason, Rainer Michael:** Ohne Titel, in: Transformer. Aspekte der Travestie, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, 17.3. – 15.4. 1974, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1974, Museum Bochum, Kunstsammlung Bochum, 1975, hg. v. Jean-Christophe Ammann, Luzern 1974, o. S.
- Mayou, Roger Marcel:** Selbstdarstellung des Künstlers als Kunstwerk. Body-Art oder die Weiterentwicklung des Selbstportraits, in: Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, Ausstellungskatalog Musée Cantonal des Beaux Arts Lausanne, 18.1. – 24.3. 1985, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 19.4. – 9.6. 1985, hg. v. Erika Billeter, Bern 1985, S. 80-95.
- Meneghelli, Luigi:** L'io, L'altro, L'altrove. The Self, The other, and The Elsewhere, in: Salvo. Archeologie del futuro. Opere 1972-1992, Ausstellungskatalog Gallerie dell'Scudo, Verona, 6.12. – 31.1. 1993, hg. v. Renato Barilli, Mailand 1992, S. 33-55.
- Menninghaus, Winfried:** Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M. 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice:** Phänomenologie der Wahrnehmung, übers. v. Rudolf Boehm (= Phänomenologisch-psychologische Forschungen, hg. v. C.F. Graumann/J. Linschoten †, Bd. 7), Berlin 1966.
- Messerschmidt, Dorothee:** Claude Cahun. Anmerkungen zu den Maskierungen einer Dissidentin, in: Frauen – Kunst – Wissenschaft, Halbjahreszeitschrift, Heft 33 (Juni 2002), S. 28-35.
- Morin, Edgar:** Die Stars, in: Dieter Prokop (Hrsg.): Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik, München 1971, S. 439-446.
- Morris, Desmond:** Der Mensch, mit dem wir leben. Ein Handbuch unseres Verhaltens, München 1978.
- Mosse, George L.:** Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion moderner Männlichkeit, übers. v. Tatjana Kruse, Frankfurt a. M. 1997.
- Mühling, Matthias:** Selbst, inszeniert, in: gegenwärtig. Selbst, inszeniert, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 28.11. 2004 – 27.2. 2005, hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburg 2004.
- Mummendey, Hans-Dieter:** Psychologie der Selbstdarstellung, 2. überarb. Aufl. Göttingen/Basel/Toronto/Seattle 1995.
- Mussen, Paul:** Einführung in die Entwicklungspsychologie, übers. v. Werner J. Koppitz, Weinheim/München 1991.

- Nabakowski, Gisind:** Katharina Sieverding, in: Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank, Ausstellungskatalog Hara Museum of Contemporary Art, Tokio, Oktober 1998 – Januar 1999, Kestner Gesellschaft Hannover, 13.3. – 30.5. 1999, Centre National de la Photographie, Paris, Juni – August 1999, Akademie der Künste, Berlin, Januar – März 2000, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., Januar – März 2001, hg. v. Luminita Sabau, München/London 1998, S. 312.
- Nemser, Cindy (1971):** An interview with Vito Acconci, in: Arts Magazine, Vol. 45, No. 5 (March 1971), S. 20-23.
- Nemser, Cindy (1974/75):** Lynda Benglis – A Case of Sexual Nostalgia, in: Feminist Art Journal, No. 3 (1974-75), S. 7 und 23.
- Nemser, Cindy (1975):** Four Artists of Sensuality, in: Arts Magazine, Vol. 49, No. 7 (March 1975), S. 73-75.
- Noack, Ruth:** Inszenierte Existenzen in der Kunst der siebziger Jahre, in: Double life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst, Ausstellungskatalog Generali Foundation, Wien, 11.5. – 12.8. 2001, hg. v. Sabine Breitwieser, Köln 2001, S. 23-40.
- Onfray, Michel:** De l'anatomie à l'œuvre, in: Art Press, No. 207 (Nov. 1995), S. 20-25.
- Osswald, Anja:** Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 (= Diss. FU Berlin 2003), Berlin 2003.
- Pacquée, Ria:** Ohne Titel, in: Double life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst, Ausstellungskatalog Generali Foundation, 11.5. – 12.8. 2001, hg. v. Sabine Breitwieser, Köln 2001, S. 190-191.
- Paik, Nam June:** Vom Pferd zu Christo, in: Bettina Gruber/Maria Vedder (Hrsg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler, Köln 1983, S. 66-69.
- Parsons, Talcott:** Der Stellenwert des Identitätsbegriffs in der allgemeinen Handlungstheorie, in: Rainer Döbert/Jürgen Habermas/Gertrud Nummer-Winkler (Hrsg.): Entwicklung des Ichs (= Neue wissenschaftliche Bibliothek 90, Soziologie), Köln 1977, S. 68-88.
- Patalas, Enno:** Sozialgeschichte der Stars, Hamburg 1963.
- Peirce, Charles S.:** Semiotische Schriften, Bd. 1, hg. und übers .v. Christian Kloesel/Helmut Pape, Frankfurt a. M. 1986.
- Petersen, Jürgen H.:** Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik, München 2000.
- Piaget, Jean (1973):** Das Erwachen der Intelligenz beim Kinde, übers. v. Bernhard Seiler, Stuttgart 1973, ND 1992.
- Piaget, Jean (1995):** Intelligenz und Affektivität in der Entwicklung des Kindes, hg. und übers. v. Aloys Leber, Frankfurt a. M. 1995.
- Picard, Lil:** Brief aus New York, in: Kunstforum International, Bd. 12 (Dezember 1974-Januar 1975), S. 195-202.
- Pincus-Witten, Robert (1972):** Vito Acconci and the Conceptual Performance, in: Artforum, Vol. X, No. 8 (April 1972), S. 47-49.
- Pincus-Witten, Robert (1975):** Benglis' Video: Media to media, in: Physical and Psychological moments in time, Ausstellungskatalog Oneonta, New York: Fine Arts Center Gallery, State University of New York, College at Oneonta, 1975. Reprint in: Robert Pincus-Witten: Postminimalism, New York/Norristown/ Milano 1979, S. 157-164.
- Plessner, Helmuth:** Gesammelte Schriften, Bd. IV. Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie, Frankfurt a. M. 1981.
- Pochat, Götz:** Imitatio und Supertatio in der bildenden Kunst, in: Paul Naredi-Rainer (Hrsg.): Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse (= Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck, Neue Folge, Bd. 2); Berlin 2001, S. 11-47.
- Poeschke, J.:** Segen, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994, Sp. 145-146.

- Pohlen, Anneliese:** Vom Denken in Bildern. Der Teig, aus dem Utopia sein könnte. Mythos und Ritual als Fermente von Utopia, in: Erika Billeter (Hrsg.): Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, 5.6. – 23.8. 1981, S. 29-36.
- Preimesberger, Rudolf:** „...proprijs sic effingebam coloribus...“. Zu Dürers Selbstbildnis von 1500, in: Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf (Hrsg.): The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence 1996 (= Villa Spelman Colloquia, Bd. 6), Bologna 1998, S. 279-300.
- Price, Jonathan:** Video Art: A medium discovering itself, in: Artnews, Vol. 76, No. 1 (January 1977), S. 41-47.
- Rainer, Arnulf:** Ohne Titel, in: Arnulf Rainer: Körpersprache, München 1980, S. 6-11.
- Ranke, Winfried:** Fotografische Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg. Wann wurde daraus Propaganda?, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 43 (= Krieg und Fotografie), Jg. 12 (1992), S. 61-75.
- Renard, Delphine:** Christian Boltanski im Gespräch mit Delphine Renard, in: Christian Boltanski, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 12.5. – 1.7. 1984, [Musée National d'Art Moderne, Paris, 1.2. – 26.3. 1984, Kunsthaus Zürich, 24.3. – 6.5. 1984.], hg. v. Siegmund Holsten, Baden-Baden 1984, S. 41-56.
- Richard, Birgit:** Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex, in: Kunstforum International, Bd. 141 (Juli-September 1998), S. 49-95.
- Riviere, Joan:** Weiblichkeit als Maskerade (1929), in: Dies.: Ausgewählte Schriften, hg. und eingeleitet v. Lilli Gast (= Theoretikerinnen der Psychoanalyse, Bd. 1, hg. v. Lilli Gast), Tübingen 1996, S. 102-113.
- Roscher, W.H.:** Amazonen, in: Ders.: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1, Hildesheim 1965, Sp. 267-279.
- Rose, Barbara:** Vaginal Icology (1974), in: Hilary Robinson (Hrsg.): Feminism-Art-Theory. An Anthology. 1968-2000, Oxford/Malden (Mass.) 2001, S. 575-577.
- Rosenbach, Ulrike:** Feminismus und Kunst. Auszüge aus einem Gespräch mit Amine Haase, in: Ulrike Rosenbach (Hrsg.): Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst, Köln 1982, S. 131-135.
- Rugoff, Ralph:** Mr. McCarthy's Neighbourhood, in: Ralph Rugoff/Kristine Stiles/Giacinto Di Pietrantonio (Hrsg.): Paul McCarthy, London 1996, S. 30-86.
- Rush, Michael:** New Media in Late 20th-Century Art, London 2001.
- Sampson, Philip J.:** Die Repräsentation des Körpers, in: Kunstforum International, Bd. 132 (November 1995 – Januar 1996), S. 94-111.
- Schimank, Uwe:** Die individualisierte Gesellschaft – differenzierungs- und akteurtheoretisch betrachtet, in: Thomas Kron (Hrsg.): Individualisierung und soziologische Theorie, Opladen 2000, S. 107-128.
- Schmidt, Günther:** Identität und Body-Image. Die soziale Konstruktion des Körpers (= Diss. Tübingen 2001), Tübingen 2002.
- Schmidt, Kristin:** Contemporary Cure All, in: Paul McCarthy. Video 1970-1997, Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg, 10.11.2001 – 27.1. 2002, Frans Hals Museum Haarlem, 7.9. – 27.10. 2002, Museet for Samtidskunst, Oslo, 23.3. – 25.5. 2003, hg. v. Yilmaz Dziewior, Köln 2003, S. 109-110.
- Schmundt, Hilmar:** „Mehr als ein Modetrend“ Interview mit Aglaja Stirn, in: Der Spiegel, Nr. 25 (16.6. 2003), S. 172.
- Schneider, Norbert:** Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670, Köln 1994.
- Schreiner, Klaus:** Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München/Wien 1994.
- Schröder, Johannes Lothar** (1995): Paul McCarthy. Alpträume Alpträume, in: Kunstforum International, Bd. 129 (Januar – April 1995), S. 191-203.

- Schröder, Johannes Lothar** (1996): Naturwissenschaft, Hitze und Zeit. Minimalismus und Body Art in den Stücken von Chris Burden, in: Chris Burden. Beyond the Limits. Jenseits der Grenzen, Ausstellungskatalog Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, 26.2. – 4.8. 1996, hg. v. Peter Noever, Ostfildern-Ruit 1996, S. 192-208.
- Schuster, Peter-Klaus** (1983): Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit, in: August Buck (Hrsg.): Biographie und Autobiographie in der Renaissance. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. bis 3. November 1982 (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung. Im Auftrag der Herzog August Bibliothek und in Zusammenarbeit mit dem Wolfenbütteler Arbeitskreis für Renaissanceforschung, hg. v. August Buck, Bd. 4), Wiesbaden 1983, S. 121-173.
- Schuster, Peter-Klaus** (1986): Bild gegen Wort: Dürer und Luther, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1986), S. 35-50.
- Schütz, Sabine**: Anselm Kiefer – Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983 (= Diss. Aachen 1998), Köln 1999.
- Schwarz, Chava Eva**: Der Doppelgänger in der Literatur. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung, in: Ingrid Fichtner (Hrsg.): Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens, Bern/Stuttgart/Wien 1999, S. 1-14.
- Schwarz, Arturo**: The Complete Works of Marcel Duchamp. Revised and Expanded Paperback Edition, New York 2000.
- Seigel, Jerrold**: The private Worlds of Marcel Duchamp. Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture, Berkeley/Los Angeles/London 1995.
- Sharp Willoughby**: Interview mit Dennis Oppenheim, in: Studio International, Vol. 182, No. 938 (Nov. 1971), S. 186-193.
- Shusterman, Richard**: Die Sorge um den Körper in der heutigen Kultur, in: Andreas Kuhlmann (Hrsg.): Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne, Frankfurt a. M. 1994, S. 241-277.
- Sielke, Sabine**: Self-Fashioning und Cross Dressing: Strategien weiblicher Selbstinszenierungen von der viktorianischen Verkleidungskunst zum postmodernen Zitatentheater, in: Gertrud Lehnert (Hrsg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität, Dortmund 1998, S. 107-139.
- Sieverding, Katharina**: Ohne Titel, in: Transformer. Aspekte der Travestie, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, 17.3. – 15.4. 1974, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1974, Museum Bochum, Kunstsammlung Bochum, 1975, hg. v. Jean-Christophe Ammann, Luzern 1974, o. S.
- Silverman, Kaja**: Dem Blickregime begegnen, in: Christian Kravagna (Hrsg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 41-64.
- Simmel, Georg**: Die Mode, in: Ders.: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays, mit einem Nachwort v. Jürgen Habermas, Berlin 1983, S. 26-51.
- Smith, Roberta**: Dunkles Licht, in: Peter Campus. Video-Installationen, Fotos, Videobänder, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, 14.5. – 4.6. 1979, Neuer Berliner Kunstverein, 10.8. – 8.9. 1979, hg. v. Wulf Herzogenrath, Köln 1979, S. 33-41.
- Solomon-Godeau, Abigail**: The Face of Difference, in: Katharina Sieverding. Eine Installation, Ausstellungskatalog Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 17.9. – 31.10. 1993, hg. v. Abigail Solomon-Godeau, Regensburg 1993, S. 11-24.
- Sontag, Susan**: In Platos Höhle, übers. v. Gertrud Baruch, in: Susan Sontag: Über Fotografie, München 1978, S. 9-28.
- Spector, Nancy**: Performing the Body in the 1970s, in: Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography, Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 17.1. – 27.4. 1997, hg. v. Jennifer Blessing, New York 1997, S. 156-175.

- Spinner, Helmut F.:** Der Mensch als Orientierungswesen: Identität und Alterität aus der Sicht der Doppelvernunft, in: Wolfgang Essbach (Hrsg.): Wir / ihr / sie. Identität und Alterität in Theorie und Methode (= Identitäten und Alteritäten, Bd. 2), Würzburg 2000, S. 39-68.
- Stearns, Peter:** Be a Man! Males in modern Society, New York/London 1990.
- Stein-Hilbers, Marlene:** Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse zur Veröffentlichung bearb. und hg. v. Britta Wrede (= Reihe Geschlecht und Gesellschaft, hg. v. Ilse Lenz/Michiko Mae/Sigrid Metz-Göckel/Ursula Müller/Mechthild Oechsle/Marlene Stein-Hilbers, Bd. 16), Opladen 2000.
- Stiles, Kristine:** Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen: Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979, Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art at The Geffen Contemporary, Los Angeles, 8.2. – 10.5. 1998, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, 17.6. – 6.9. 1998, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 15.10. 1998 – 6.1. 1999, Museum of Contemporary Art, Tokyo, 11.2. – 11.4. 1999, hg. v. Paul Schimmel, Herausgeber der deutschen Ausgabe: Peter Noever, Ostfildern-Ruit 1998, S. 227-329.
- Stoller, Robert:** Sex and Gender. On the Development of Masculinity and Femininity, London 1968.
- Tashjian, Dickram:** „Vous pour moi?“ Marcel Duchamp and Transgender Coupling, in: Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation, Ausstellungskatalog MIT List Center, Cambridge (Mass.), 9.4. – 28.6. 1998, Miami Art Museum, Miami (Fl.), 18.9. – 29.11. 1998, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (Cal.), 8.1. – 20. 4. 1999, hg. v. Whitney Chadwick, Cambridge (Mass.) 1998, S. 36-65.
- Timm, Hermann:** Remythologisierung? Der akkumulative Symbolismus im Christentum, in: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a. M. 1983, S. 432-456.
- Tomkins, Calvin:** Marcel Duchamp. Eine Biographie, übers. v. Jörg Trobitius, München/Wien 1999.
- Turkle, Sherry:** Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet, London 1997.
- Vahsen, Mechthilde (2002a):** Männerforschung, in: Renate Kroll (Hrsg.): Metzler-Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar 2002, S. 248-249.
- Vahsen, Mechthilde (2002b):** Männlich/Männlichkeit/Männerforschung, in: Renate Kroll (Hrsg.): Metzler-Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar 2002, S. 252-253.
- Vowinckel, Andreas:** Jürgen Klauke – Obsessionen und ‚Chiffre‘, in: Jürgen Klauke. Eine Ewigkeit ein Lächeln. Zeichnungen, Fotoarbeiten, Performances 1970/86, Ausstellungskatalog Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 26.10. – 7.12. 1986, Hamburger Kunsthalle, 20.2. – 29.3. 1987, Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam, 26.4. – 8.6. 1987, Museum Ludwig, Köln, 1.9. – 15.10. 1987, hg. v. Andreas Vowinckel/Evelyn Weiss, Köln 1986, S. 137-148.
- Wagner, Anselm:** Jürgen Klauke. Das dritte Geschlecht, in: frame. the state of art, Nr. 6 (März/April 2001), S. 52-59.
- Wagner, Monika:** Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.
- Wagner-Douglas, Immo/Wippermann, Peter:** The Body is the message. Das Bild vom Körper in den Medien, in: Kunstforum International, Bd. 141 (Juli – September 1998), S. 184-195.

Walter, Willi: Männer entdecken ihr Geschlecht. Zu Inhalten, Zielen, Fragen und Motiven von kritischer Männerforschung, in: BauSteineMänner (= Stefan Beier/Norbert Fröhler/Marcus Kahmann/Christian Rüter/Jürgen Süßbach/Willi Walter Hrsg.): Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie (= Argument Sonderband AS 246), Berlin/Hamburg 1996, S. 13-26.

Warnke, Carsten-Peter: Rationalisierung des Dekors. Über Kleidung, Schmuck und Verschönerung in der frühen Neuzeit, in: Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, Katalog zur Ausstellung Prometheus. Menschen, Bilder, Visionen (= Publikation der Arbeitsstelle für historische Lebensforschung, Universität des Saarlandes), hg. v. Richard Dülmen, Wien/Köln/Weimar/Böhlau 1998, S. 159-173.

Weibel, Peter (1994a): Eine postmoderne Bedingung der Fotografie: Variable Zonen der Visibilität. zu Jürgen Klaukes ‚Prosecuritas‘-Zyklus (Phantom-Fotografie), in: Jürgen Klauke. ‚Prosecuritas‘, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld 1994, hg. v. Hans-Michael Herzog, Ostfildern-Ruit 1994, S. 101-107.

Weibel, Peter (1994b): Selbstsein und Anderssein. Gespräch Peter Weibel mit Jürgen Klauke, in: Jürgen Klauke – Cindy Sherman, Ausstellungskatalog Sammlung Goetz, München 19.9. 1994 – 17.3. 1995, hg. v. Ingvild Goetz, Ostfildern-Ruit 1994, S. 29-34.

Weibel, Peter (1997): Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w, in: Claude Cahun. Bilder, Katalog zur Ausstellung Claude Cahun – Selbstdarstellungen, Kunstverein München, 16.7. – 28.9. 1997, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 4.10. – 3.12. 1997, Fotografische Sammlung Museum Folkwang, Essen, 18.1. – 8.3.1998, hg. v. Heike Ander/Dirk Snauwaert, München 1997, S. XXXI-XLII.

Weibel, Peter (2001): Klaukes Kunst. Zwischen subversiver Körperpolitik und performativen Akten, in: Absolute Windstille. Jürgen Klauke – das fotografische Werk, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 23.3. – 8.7. 2001, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, 23.8. – 11.11. 2001, Hamburger Kunsthalle, 24.4. – 4.8. 2002, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Ostfildern-Ruit 2001, S. 51-69.

Weinhart, Martina: Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004.

Wende, Waltraud: Sex/Gender, in: Renate Kroll (Hrsg.): Metzler-Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar 2002, S. 357.

Wessels, Alexandra/Wirths, Axel: Selbstverloren zwischen Kamera und Projektion, in: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19.2. – 18.6. 2000, hg. v. Armin Zweite/Doris Krystof/Reinhard Spieler, Köln 2000, S. 314-323.

Winzinger, Franz: Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1954, S. 43-64.

Wirth, Jean: Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient, in: Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?, Ausstellungskatalog Bernisches Historisches Museum, Bern 2000 im Rahmen des trinationalen Gemeinschaftsprojektes „Um 1500: Epochenwende am Oberrhein“, hg. v. Cécile Dupreux/Peter Jezler/Jean Wirth, Bern 2000, S. 28-37.

Wuttke, Dieter: Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. ‚Jahrhundertfeier als symbolische Form‘, in: The Journal of Medieval and Renaissance Studies 10 (1) (1980), S. 73-129.

Zaumseil, Manfred/Leferink, Klaus: Einleitung, in: Manfred Zaumseil/Klaus Leferink (Hrsg.): Schizophrenie in der Moderne – Modernisierung der Schizophrenie. Lebensalltag, Identität und soziale Beziehungen von psychisch Kranken in der Großstadt, Bonn 1997, S. 6-26.

Zaumseil, Manfred: Modernisierung der Identität von psychisch Kranken, in: Manfred Zaumseil/Klaus Leferink (Hrsg.): Schizophrenie in der Moderne – Modernisierung der Schizophrenie. Lebensalltag, Identität und soziale Beziehungen von psychisch Kranken in der Großstadt, Bonn 1997, S. 145-200.

Zimmermann, Anja: Die un/bewegliche Falle der spiegelnden Fläche. Selbstkonstruktion und Bildkonstruktion bei Joan Jonas, in: Joan Jonas. Performance, Video, Installation 1968-2000, Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Stuttgart, 16.11. 2000 – 18.2. 2001, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 31.3. – 6.5. 2001, hg. v. Johann-Karl Schmidt, Ostfildern-Ruit 2001, S. 90-95.

Žižek, Slavoj: Jenseits der Identifikation. „Che vuoi?“, in: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Kunstverein München, Siemens Kulturprogramm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hg. v. Silvia Eiblmayr/Dirk Snauwaert/Ulrich Wilms/Matthias Winzen, Köln 2000, S. 136-143.

Zweite, Armin: Ich ist etwas Anderes, in: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19.2. – 18.6. 2000, hg. v. Armin Zweite/Doris Krystof/Reinhard Spieler, Köln 2000, S. 27-50.

Web-sites:

www.lynnhershman.com

Debatin, Bernhard: Analyse einer öffentlichen Gruppenkonversation im Chatroom. Referenzformen, kommunikationspraktische Regularitäten und soziale Strukturen in einem kontextarmen Medium (= Vortrag, gehalten auf der Jahrestagung der Fachgruppe Computervermittelte Kommunikation der DGPK in München 1997), zu finden unter: www.uni-leipzig.de/~debatin/german/chat.htm (per März 2002).

Emrich, Hinerk: Wer sind wir? Wer wollen wir sein? Warum sollten wir das nicht alleine tun, was wir machen können?, in: www.maus.gmd.de/imk_web-pre2000/docs/ww/mars/memoria/full-presentations/HMEmrich-full-dt.pdf (per 10.12.2002)

VI. Abbildungsverzeichnis

Albright, Thomas: Art in the San Francisco Bay Area. 1945-1980, Berkeley 1985: **31** (S. 182).

Almhofer, Edith: Performance Art. Die Kunst zu leben (= Kunststudien, hg. v. Hubert Ch. Ehalt/Helmut Konrad, Sonderband 1), Wien 1986: **37b** (S. 80).

Amman, Jean-Christophe (Hrsg.): Transformer. Aspekte der Travestie, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, 17.3. – 15.4. 1974, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1974, Museum Bochum, Kunstsammlung Bochum 1975, Luzern 1974:

61a-d, 62a und b, 64 (o.S.).

Ander, Heike/Snauwaert, Dirk (Hrsg.): Claude Cahun. Katalog zur Ausstellung Claude Cahun – Selbstdarstellungen, Kunstverein München, 16.7. – 28.9. 1997 in der Neuen Pinakothek, München, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 4.10. – 3.12. 1997, Fotografische Sammlung, Museum Folkwang Essen, 18.1. – 8.3. 1998, München 1997: **44** (S. 8, Nr. 7), **46a** (S. 44, Nr. 67), **46b** (S. 137, Nr. 281).

Billeter, Erika (Hrsg.): Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie, Ausstellungskatalog Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 18.1. – 24.3. 1985, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 19.4. – 9.6. 1985, Bern 1985: **12** (S. 428), **29** (S. 427), **25a-c** (S. 422).

Blessing, Jennifer (Hrsg.): Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography, Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 17.1. – 27.4. 1997, New York 1997: **1** (S. 36), **56** (S. 165), **42** (S. 36), **54** (S. 18), **55** (S. 20), **57a und c** (S. 164), **58** (S. 9), **59** (S. 97), **60** (S. 70), **63** (S. 66).

Blondel, Alain: Tamara de Lempicka. Catalogue Raisonné 1921-1979, Lausanne 1999: **47** (S. 149).

Breitwieser, Sabine (Hrsg.): Double life. Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst, Ausstellungskatalog Generali Foundation, Wien, 11.5. – 12.8. 2001, Köln 2001: **15** (S. 152), **18a-g** (S. 206-213), **23** und **23a** (S. 192-193).

Buchloh, Benjamin (Hrsg.): Interfunktionen. Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen, No. 12 (1975): **20a-g** (S. 133-144).

Der Spiegel, Nr. 26 (23.6. 2003): **22** (S. 159).

Drühl, Sven: Düstere Legenden. Vom Mythos des Suizids und der Autoamputation in der Aktionskunst, in: Kunstforum International, Bd. 153 (Januar-März 2001): **4** (S. 77).

Dziewior, Yilmaz (Hrsg.): Paul McCarthy. Video 1970-1997, Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg, 10.11.2001 – 27.1. 2002, Frans Hals Museum, Haarlem, 7.9. – 27.10. 2002, Museet for Samtidskunst, Oslo, 23.3. – 25.5. 2003, Köln 2002: **39 b-e** (S. 98), **40** (S. 77), **41** (S. 111).

Elliot, Bridget: Performing the picture or painting the other: Romaine Brooks, Gluck and the question of decadence in 1923, in: Katy Deepwell (Hrsg.): Women artists and modernism, Manchester 1998: **48** (S. 71), **49** (S. 71).

Fabian, Rainer: Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsphotografie – eine Anklage, Hamburg 1983: **21** (S. 262).

Gerz, Jochen: Mit/ohne Publikum. Performances 1968-1980, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, Paris 1981: **8** (o.S.).

Goetz, Ingvid (Hrsg.): Jürgen Klauke – Cindy Sherman, Ausstellungskatalog Sammlung Goetz, 19.9.1994 – 17.3. 1995, Ostfildern-Ruit 1994: **2** (S. 45), **67** (S. 14-15).

Hamburger Kunsthalle (Hrsg.): Rosemarie Trockel. Werkgruppen 1986-1998, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 4.9. – 15.11. 1998, Whitechapel Art Gallery, London, 4.12. 1998 – 7.2. 1999, Staatsgalerie Stuttgart, 13.3. – 23.5. 1999, M.A.C. Galleries

Contemporaines de Musées de Marseille, 25.6. – 3.10.1999, Köln 1998: **29a-c** (S. 46-48), **30a-c** (S. 52-53).

Holeczek, Bernhard: Timm Ulrichs, Braunschweig 1982: **14** (S. 81), **16** (S. 82).

Krane, Susan: Lynda Benglis: Theatres of Nature, in: Dies. (Hrsg.): Lynda Benglis. Dual Natures, Ausstellungskatalog High Museum of Art, Atlanta (Georgia), 29.1. – 31.3. 1991, Contemporary Arts Center/New Orleans Museum of Art, New Orleans (Louisiana), 1.6. – 4.8. 1991, San Jose Museum of Art, San Jose (California), 15.9. – 1.12. 1991, Atlanta 1991: **50** (S. 39, Nr. 42), **51** (S. 40, Nr. 43).

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Absolute Windstille. Jürgen Klauke – das fotografische Werk, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 23.3. – 8.7. 2002, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, 23.8. – 11.11. 2001, Hamburger Kunsthalle, 24.4. – 4.8. 2002, Ostfildern-Ruit 2001: **6** (S. 190), **66** (S. 310).

Loeffler, Carl/Tong, Darlene (Hrsg.): Performance Anthology. Source Book of California Performance Art, San Francisco 1989: **36** (S. 298).

Mach, Ernst: Beiträge zur Analyse der Empfindungen, Jena 1886: **9** (S. 14).

Morris, Desmond: Der Mensch, mit dem wir leben. Ein Handbuch unseres Verhaltens, München 1978: **24** (S. 203, Nr. 128).

Ohff, Heinz: Galerie der neuen Künste. Pop, Happening, Hard-Egde, Neo-Surrealismus, Kritischer Realismus, Minimal, Ars Povera, Kinetik, Post-Painterly-Abstraction, Land-Art, Electronic-Art, Op, Project-Art, Process-Art, Fluxus, Revolution ohne Programm, Gütersloh/Berlin/München/Wien 1971: **13** (S. 231).

Rosenbach, Ulrike (Hrsg.): Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst, Köln 1982: **38b** (S. 7), **38c** (S. 6).

Sander, Gunter (Hrsg.): August Sander. Portraitphotographien 1892-1952, München 1980: **19a** (S. 108), **19b** (S. 113).

Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Joan Jonas. Performance, Video, Installation 1968-2000, Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Stuttgart, 16.11. 2000 – 18.2. 2001, neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 31.3. – 6.5. 2001, Ostfildern-Ruit 2001: **7** (S. 114), **37a** (S. 119).

Schneider, Norbert: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670, Köln 1994: **26** (S. 105), **27** (S. 104).

Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001: **3** (S. 285), **5** (S. 274).

Warr, Tracey (Hrsg.): The Artist's Body, London 2000, **38a** (S. 147), **39a** (S. 146), **43a** und **b** (S. 117), **52** (S. 142), **53** (S. 143), **56** (S. 155), **65** (S. 141).

Zweite, Armin/Krystof, Doris/Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19.2. – 18.6. 2000, Köln 2000: **28a** und **b** (S. 228), **32** (S. 117), **33** (S. 114), **34** (S. 116), **35** (S. 113).